



**JORGE FILIPE
BRANCO
GONÇALVES**

SENSIBILIDADE PIANÍSTICA E UM PIANO SENSÍVEL



**JORGE FILIPE
BRANCO
GONÇALVES**

SENSIBILIDADE PIANÍSTICA E UM PIANO SENSÍVEL

Interdependências na Performance da Música de Chopin

dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Shao Xiao Ling, Professora Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

o júri

presidente

Professora Doutora Maria do Rosário Correia Pereira Pestana
Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro

vogais

Doutora Ana Maria Liberal da Fonseca
Assistente Convidada da Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo – ESMAE
(Arguente)

Professora Doutora Shao Xiao Ling
Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro (Orientadora)

agradecimentos

Uma investigação é um trabalho longo e desgastante com muitos momentos felizes de descoberta mas também de momentos difíceis e por vezes algum desespero. O primeiro agradecimento tem de ir para a minha companheira de todos os dias – a minha esposa Karolina Gonçalves que é a minha melhor amiga. Um agradecimento semelhante tem de ser dirigido ao nosso filho Filipe Gonçalves de 5 anos por ser a fonte inesgotável de alegria nesta família.

Um agradecimento muito sentido pelo apoio de toda uma vida tem de ir para os meus pais Jorge e Lina Gonçalves por sempre me apoiarem nesta espinhosa caminhada da vida que no meu caso significa um incurável amor pelo piano. Sem eles, o sonho deste Mestrado como tantos outros, seria impossível de se realizar. Um sentimento semelhante é alargado para a minha irmã Catarina Gonçalves por lá estar, sempre que preciso dela.

Gostaria de enviar um particular e sentido agradecimento à Professora Doutora Shao Xiao Ling que foi a minha orientadora que me acompanhou incansavelmente nesta investigação. Quaisquer palavras descritivas não seriam suficientes para caracterizar o espírito de empenho e envolvimento que demonstrou neste trabalho conjunto: intermináveis horas de correção, valiosos conselhos pianísticos e a capacidade de sempre encontrar aquela palavra que motiva e que fez com que a cada manhã, eu tivesse a motivação de continuar a tocar piano e avançar com o que me propus realizar.

A minha passagem pela Universidade de Aveiro foi marcada por muitos afetos e conhecimentos enriquecedores para o meu percurso na música. Tenho um grande sentimento de agradecimento por tudo o que aprendi com os diferentes docentes com quem trabalhei. Entre eles tenho de destacar a Professora Doutora Rosário Pestana por todo o apoio desde a candidatura a este Mestrado até à sua conclusão. No mesmo sentido, o agradecimento expande-se para os amigos que fiz entre os colegas que conheci nesta instituição. Ao longo destes dois anos, fiz alguns amigos que vão ficar para a vida.

Um percurso académico para uma pessoa com deficiência visual como é o meu caso, não é possível de ser concluído com sucesso sem um trabalho de adaptação de documentos para formatos acessíveis. Por isso, devo uma palavra de emocionado reconhecimento aos funcionários do Serviço de Apoio ao Utilizador com Necessidades especiais das bibliotecas da Universidade de Aveiro.

Fica aqui igualmente a minha palavra de agradecimento a todas as pessoas que colaboraram com entrevistas nesta investigação.

Por fim, gostaria de reconhecer a minha eterna dívida de gratidão para com a Professora Doutora Elżbieta Tarnawska que foi a professora de piano com quem estudei na Universidade de Música F. Chopin em Varsóvia que muito para além das suas obrigações profissionais, passou comigo infinitas horas a ensinar-me a tocar a música de Chopin e a partilhar comigo conhecimentos sobre música, sobre a cultura Polaca e sobre a vida que nunca esquecerei. Os seus ensinamentos estão presentes a cada vez que coloco as minhas mãos num teclado.

palavras-chave

piano performance, Chopin, sensibilidade, identidade sonora, voicing

resumo

Esta investigação foca-se no estudo da performance da música de Chopin. O modelo teórico utilizado foi uma afirmação de H. Neuhaus onde defende que uma performance musical se deve fundamentar no equilíbrio do manuseio de três elementos: uma obra musical, um intérprete e um instrumento. Partindo deste modelo, são investigadas as interdependências entre estes três elementos utilizando a sensibilidade como ponto agregador. No estudo da obra são procurados caminhos que através da consulta bibliográfica, retratam as complexidades psicológicas do compositor que levaram à escrita duma obra tão original. No estudo do intérprete, é procurada uma particularidade no desempenho pessoal do executante numa música tão tocada assim como é salientada a necessidade de liberdade de opções performativas. Sobre o instrumento, é oferecida uma especial atenção ao trabalho de equipa entre pianista e técnico na preparação do piano e sua otimização para esta música. Neste ponto, é destacado o voicing do piano como uma componente de importância significativa na preparação do instrumento que possibilita a materialização sonora das ideias musicais do pianista. Assim, esta investigação tenta estimular no pianista enquanto performer, a capacidade de sentir e de se adaptar constantemente às diferentes circunstâncias tanto do texto musical como da sonoridade instrumental.

keywords

piano performance, Chopin, sensibility, sound identity, voicing

abstract

This research focuses on the performance of Chopin's music. The theoretical model was an expression of H. Neuhaus, where he declares that musical performance should be based on the balance of the management of 3 elements: a musical work, a performer and an instrument. From this basis, the connections between those three elements are researched using the sensibility as a common point. In the study of the work, through the bibliography, ways of understanding the psychological complexity which led to the writing of such original music are researched. In the study of the performer, it is examined an individuality in the personal performance of the player in a music which is much played, as well as it is noticed the need of freedom of performance options. About the instrument, special attention is given to the team work between the pianist and the piano technician in the preparation of the piano and its optimization for this music. In this point, the voicing of the piano is highlighted as a component of significant importance in the preparation of the instrument, which allows the materialization in sound of the pianist's ideas. Therefore, this investigation tries to stimulate the pianist as a performer in their capacity of feeling and constant adjustment to the different circumstances of musical text and instrumental sonority.

Índice

Índice	i
Lista de Exemplos	iii
1. Introdução	1
2. Enquadramento teórico	5
2.1. Problemática	5
2.2. Objetivos	7
2.2.1. Objetivo principal	7
2.2.2. Objetivos específicos	8
2.3. Revisão bibliográfica	8
2.4. Metodologias	17
3. A obra	19
3.1. A essência do <i>Bel Canto</i>	19
3.2. Alma dum povo	23
3.3. O compositor de salão por excelência	29
3.4. Poesia duma alma atormentada	33
3.5. Plenitude duma linguagem pianística única	36
4. O intérprete	43
4.1. O caminho da identidade	43
4.2. Momentos de decisão	48
4.2.1. Noturno Op. 32 N° 1	48
4.2.2. Noturno Op. 55 N° 2	49
4.2.3. Mazurca Op. 30 N° 2	50
4.2.4. Mazurca Op. 63 N° 2	50
4.2.5. Scherzo Op. 20	51

4.2.6. Balada Op. 52	52
4.3. Procura do instrumento de eleição para a interpretação da música de Chopin	55
5. O instrumento	57
5.1. A cumplicidade de Chopin com os pianos do seu tempo	57
5.2. Particularidades da interpretação num instrumento que o compositor não conheceu	62
5.3. Dar voz ao instrumento - Contributo dos técnicos	66
5.4. Um trabalho de equipa - Interação pianista e técnico.....	71
6. Conclusões	77
Bibliografia.....	81
Anexos.....	85
Grupo A - Técnicos.....	85
Anexo A1. José Fernando Neto da Rocha	87
Anexo A2. Leonel Jorge Neto da Rocha	91
Anexo A3. James Little	95
Grupo B - Pianistas	99
Anexo B1. Josep Colom	101
Anexo B2. José Miguel Amaral	111
Anexo B3. Sabrina Bloch	119

Lista de Exemplos

Exemplo I. Noturno Op. 32 N° 1, compassos 1-3, F. Chopin (1951).....	48
Exemplo II. Noturno Op. 55 N° 2, compassos 4-6, F. Chopin (1951).	49
Exemplo III. Mazurca Op. 30 N° 2, compassos 17-25, F. Chopin (1915).	50
Exemplo IV. Mazurca Op. 63 N° 2, compassos 52-56, F. Chopin (1915).	50
Exemplo V. Scherzo Op. 20, compassos 22-38, F. Chopin (1950).....	51
Exemplo VI. Balada Op. 52, compassos 6-8, F. Chopin (1949).	52
Exemplo VII. Balada Op. 52, compassos 56-61, F. Chopin (1949).....	53
Exemplo VIII. Balada Op. 52, compassos 152-153, F. Chopin (1949).	53

1. Introdução

Neste documento irei apresentar o relatório da investigação que efetuei sobre a performance da música de Fryderyk Chopin (1810-1849) para o meu projeto artístico do Mestrado em Música, na Universidade de Aveiro.

Chopin é uma presença constante na vida de muitos estudantes de piano e pianistas profissionais. Comigo não foi diferente. Desde que conheci a sua música quando era criança, senti por ela um fascínio que só cresceu com o passar dos anos. Esse amor influenciou muitas decisões importantes na minha vida que me levaram, por exemplo, a ir estudar com professores especialistas na matéria e ter ido viver para a Polónia, o país onde Chopin nasceu. Portanto, desde sempre, um dos objetivos da minha vida foi compreender esta música e tentar tocá-la duma forma cada vez melhor.

Ao longo da adolescência, o interesse foi *Crescendo* e aos dezoito anos, quando fui estudar para França, escolhi um professor polaco Marian Rybicki, reputado pelos seus ensinamentos sobre este compositor.

Após concluir os estudos em Paris, o interesse não diminuiu mas aumentou e senti uma necessidade de ir à fonte e fui viver para Varsóvia na Polónia. Nesse país, conheci Elżbieta Tarnawska, uma pianista e pedagoga prestigiada na interpretação de Chopin e trabalhei com ela três anos. Foram anos maravilhosos e muito úteis onde aprendi muito sobre esta música nomeadamente num ponto que há muito me fascina: tentar compreender as influências e raízes polacas na sua música, tanto inspirações de músicas tradicionais como influências do pensamento e psicologia do povo polaco.

Após concluídos os estudos na Polónia, e passados alguns anos, uma nova oportunidade de investigação se me apresentou sendo ela esta pesquisa para apoiar a minha interpretação da música de Chopin no projeto artístico do Mestrado em Música, agora na Universidade de Aveiro.

Heinrich Neuhaus, no seu livro “The Art of Piano Playing” defende que para acontecer uma performance satisfatória, três elementos são necessários na sua preparação: uma obra musical, um intérprete e um instrumento (Neuhaus, 2008, p. 1). Partindo deste modelo teórico, o meu principal objetivo é investigar as interligações entre estes três elementos na preparação da performance da música de Chopin. Esta pesquisa foca-se na performance

numa perspectiva da procura duma identidade sonora. Essa identidade é alicerçada num estudo tanto profundo quanto possível da bibliografia que retrata as intenções de Chopin como compositor e intérprete da sua música. Paralelamente, o conhecimento resultante da revisão da literatura deste tema foi articulado com as minhas visões enquanto performer e o trabalho de preparação do instrumento que efetuo em colaboração com os técnicos de pianos.

Como compreendi ao longo da minha vida, a música de Chopin está carregada de camadas de tradição, misturadas com gosto, influências de gravações e outros intérpretes. E por isso, é um desafio assumir decisões difíceis enquanto performer, decisões essas que porventura possam colidir com as interpretações normalmente estabelecidas como referências. A música de Chopin talvez por ser tão intimista, ou por acompanhar o percurso da maioria dos pianistas, torna-se uma música muito ligada à nossa interioridade e por isso é sempre um desafio executá-la perante júris ou públicos exigentes. Mas acredito que a música não se trata duma realidade estática. Penso que a mesma é uma dádiva que o compositor nos deixou e o melhor que podemos fazer é recreá-la partir do espaço temporal do intérprete e com isso oferecer-lhe novas existências. Para isso refleti e investiguei sobre a obra e compositor, sobre os intérpretes incluindo a minha própria experiência e sobre o instrumento. E é especialmente neste âmbito que acredito que possa ter um contributo na criação de conhecimento para o bem comum, sobretudo na preparação do instrumento. Ao longo destes anos, junto com diferentes técnicos, tenho feito um trabalho de ajustamento do piano às minhas características e ao repertório que executo. Esse trabalho consistiu em muitas horas de diálogo, comunicação e uma sensibilidade das duas partes. O que tenho feito com os técnicos é tentar explicar-lhes por diferentes meios, o tipo de som que procuro para que eles, seguindo as suas sensibilidades, sejam orientados nas alterações no piano que possibilitem a produção dessa sonoridade pretendida. Em particular fui-me progressivamente fascinando com o processo de *voicing*.¹ Alfred Brendel foi um pianista que ao longo da sua carreira, ofereceu uma grande importância ao *voicing* defendendo que este era essencial para a construção da sonoridade do pianista (Brendel, 1982).

Daí a escolha do meu título principal: “sensibilidade pianística e um piano sensível”. Na minha opinião, quando um pianista interpreta música composta por outros, deverá ser

¹ O *voicing* é o trabalho que os técnicos fazem de regular e personalizar o timbre do instrumento.

muito sensível: primeiro para tentar compreender o que o compositor quis transmitir e em seguida tentar sentir e compreender o que é que ele próprio tem a dizer artisticamente falando. Além disso, para o som da música ser produzido, é necessário um instrumento, fato que me transporta para a ideia de piano sensível. Em relação a sentir o compositor, o performer deve compreender o contexto onde a obra foi composta, tentar obter o máximo possível de informação relevante para a sua interpretação e procurar decodificar os segredos da partitura. O compositor deixou-nos algumas orientações como indicações de dinâmica, indicações de tempo, modelações harmônicas e padrões rítmicos que nos podem sugerir alguns caminhos de compreensão das suas intenções musicais. No entanto, o performer deve aliar o conhecimento destes elementos à sua mente criativa e sensibilidade e com a união destes fatores atingir uma compreensão da poesia e do alcance humano e emocional da música. Por outro lado, todos nós somos diferentes com o nosso contexto e percurso de vida e temos as nossas emoções para comunicar com ações, movimentos e gestos que dão vida à partitura. Digamos que o trabalho é pegando no texto musical, transmitir a nossa própria dicção e retórica artística. Esse fator leva-nos a ser duplamente sensíveis: à obra e a nós próprios. No que diz respeito à ideia de piano sensível, acredito que não basta apenas afinar um piano e fazer um concerto. À medida que a minha vida avança e vou ganhando experiência de palco, cada vez me parece mais necessário a preparação individualizada do piano para cada pianista e repertório. É importante que cada pianista saiba o que tem a dizer em termos de musicalidade e sonoridade.

Gostaria de relembrar um pequeno fato de conhecimento comum mas que nunca é demais recordar: a maioria dos instrumentistas, quando compra o seu instrumento, baseia a sua escolha na sua sonoridade e rápida resposta aos requisitos mecânicos. O pianista também faz o mesmo mas raramente poderá transportar o seu piano para uma situação de concerto ou gravação. Uma angústia vivida por muitos pianistas é trabalhar a sua sonoridade, efeitos ou fraseado em casa e quando chegam ao concerto têm de tocar num instrumento preparado duma forma diferente e muitas vezes, uma grande parte desse trabalho fica perdida porque o piano da sala de concerto tem uma mecânica e sonoridade diferentes além da acústica da sala que se altera a cada situação. Nesse caso, se o pianista tiver uma ideia clara da sonoridade que pretende e for capaz de trabalhar em equipa com o técnico, poderá minimizar os efeitos destas circunstâncias adversas. Neuhaus refere que por vezes pianistas, tendo uma variada paleta sonora, não sabem adaptar a sua sonoridade à

circunstância determinada (Neuhaus 2008). Para fundamentar a sua ideia da infinidade de possibilidades de toque digital do pianista, apresenta frases ditas por dois grandes especialistas do piano do Século XIX como Anton Rubinstein e Carl Czerny onde o primeiro afirmava que o piano não é um instrumento mas sim cem instrumentos e o segundo defendia que um bom pianista pode produzir cem variações de dinâmica com o seu toque (Ibid., p. 55).

O piano é um instrumento muito moldável em termos de afinação e tratamento do timbre geral do instrumento. E essas alterações são o que eu chamo de piano sensível ou seja, menciono o trabalho que é possível fazer no piano (através do técnico) de modificar o piano para o transformar num instrumento capaz de reproduzir as ideias musicais individualizadas de cada pianista. Esse trabalho é conseguido através da interpretação do técnico de pianos das instruções que lhe são dadas pelo pianista. Para isto acontecer, é necessário que o pianista esteja presente no momento da afinação do piano e oriente o técnico na direção das suas intenções musicais. O piano torna-se sensível porque pode ser modificado e essa sensibilidade é dada tanto pelas ferramentas do técnico como com a sensibilidade física e auditiva do pianista.

A estrutura do meu documento inicia-se com a presente Introdução. Em seguida, apresento o Enquadramento Teórico onde especifico os fundamentos teóricos e metodológicos desta investigação. No terceiro capítulo entramos no modelo teórico de Neuhaus (2008) com o foco no estudo da obra sob uma perspetiva da compreensão das complexidades psicológicas e estéticas da música de Chopin. No Quarto Capítulo, debruço-me sobre o pianista: a busca da sua identidade, decisões performativas e escolha de instrumentos para esta música. O quinto capítulo aborda o piano: partindo dos pianos de Chopin, chegamos às complexidades do instrumento moderno e sua preparação. Em seguida, apresento as conclusões deste estudo e a Bibliografia consultada. Por fim, os anexos apresentam as transcrições das entrevistas desta investigação.

2. Enquadramento teórico

O presente capítulo expõe as bases teóricas que determinam o meu trabalho. Começo pela problemática onde tento explicar a pertinência deste estudo. Em seguida apresento os objetivos que esta investigação pretende alcançar. Seguidamente efetuo uma revisão bibliográfica onde apresento as obras que consultei. Por fim, detalho as metodologias aplicadas nesta investigação.

2.1. Problemática

Desde a morte de Chopin em 1849, muito se escreveu sobre a sua vida e obra. Logo nas primeiras décadas após o falecimento do compositor polaco (que já gozava de grande prestígio em vida), vários autores se interessaram pelo seu legado e escreveram sobre o assunto. Entre eles destacaria Franz Liszt (1863), Frederick Niecks (1902), Moritz Karasowski (1938) e James Huneker (1966).

Quando nos dedicamos à performance da música de Chopin, uma primeira pergunta surge naturalmente: quais são as características necessárias para se ser um bom intérprete de Chopin? Académicos como Alan Walker numa perspetiva dos requisitos do intérprete (Walker, 2010), Jonathan Bellman com o foco no estilo (Bellman, 2000) ou Monika Zaborowski que salienta as influências da música tradicional polaca (Zaborowski, 2013); apresentam interessantes reflexões sobre o tema. As ideias destes académicos serviram de ponto de partida da minha reflexão sobre os requisitos necessários para interpretar bem esta música. De qualquer forma parece-me claro que a interpretação de Chopin ao piano é muito particular e que essa mesma música requer do pianista sonoridades e técnicas pianísticas diferentes de outros grandes compositores como Beethoven, Liszt ou Prokofieff.

Mas para a música acontecer são necessários instrumentos. E o instrumento a que Chopin se dedicou foi o piano. No entanto, os instrumentos onde Chopin tocava, compunha e ensinava eram substancialmente diferentes do piano moderno. Na época de Chopin, o piano tinha um volume sonoro inferior e de uma forma geral, tinha uma qualidade tímbrica distinta dos instrumentos modernos (Eigeldinger, 1986). A utilização do pedal também era substancialmente diferente sendo o seu efeito sonoro em relação ao espectro sonoro global do instrumento muito inferior aos pianos atuais (Jung, 2007). Chopin viveu numa época

onde o piano estava em franco progresso técnico. No seu tempo assistia-se a uma grande variedade das características dos diferentes instrumentos. Por isso, aconteceram variadas colaborações entre pianistas (que na maioria dos casos eram compositores) e fabricantes de pianos. Essas colaborações resultaram num desenvolvimento mútuo tanto da linguagem musical na escrita da música para este instrumento como num desenvolvimento técnico dos pianos (Lin, 2012). No que toca a Chopin, a sua colaboração com Camille Pleyel é uma demonstração de que trabalhou de perto com o fabricante dos seus pianos de eleição (Eigeldinger, 2001). Chopin escreveu uma música moderna para o seu tempo com novos desafios sonoros, harmónicos e estilísticos. Por exemplo, a sua música concentra-se nas propriedades acústicas do piano para desenvolver a sua capacidade sonora e musical. Isto resultou numa implantação consistente de padrões harmónicos verticais em toda a extensão do teclado e na criação de uma variedade de harmonias inovadoras com sonoridades com diferentes cores sonoras e variados caracteres emotivos. Simultaneamente, a forma distinta de aplicar progressões harmónicas incomuns na sua época e o uso de dissonâncias e cromatismos fizeram com que a linguagem musical de Chopin se tornasse num estilo original na literatura musical (Bellman, 2000). Em Chopin as harmonias ganham vida e têm energia própria. E a energia e luminosidade dessas harmonias variam com a união de fatores como o timbre de cada instrumento e a sensibilidade do toque do pianista.

A sensibilidade de cada intérprete é essencial para este estilo de música. A música de Chopin é uma música muito intimista que nos transporta para o mundo das nossas emoções mais profundas. Por isso, a sensibilidade do ser humano que a está interpretar é um fator crucial.

Para a sensibilidade musical do artista se transformar em música é necessário um instrumento preparado e capaz de produzir os sons imaginados. E aqui reside uma problemática importante do meu projeto: a união entre os recursos musicais do intérprete e os recursos técnicos do instrumento. Gostaria de formular a seguinte questão: “o que é que os pianistas precisam de saber sobre a preparação do seu instrumento para atingirem uma interpretação mais profunda e individualizada da música de Chopin? O piano tem recursos que alteram profundamente o a sua sonoridade. Nós enquanto pianistas devemos conhecer o melhor possível o nosso instrumento para podermos orientar os técnicos num trabalho conjunto da sua preparação.

Esta problemática tem especial importância numa música tão delicada como a de Chopin – onde o menor detalhe faz a diferença. Esta música é muito baseada no *Cantabile* ou seja na condução da linha melódica: para se conseguir uma condução satisfatória, é necessário conseguir um *Legato* o mais natural possível. O *Legato* no piano tem de levar em consideração o fato de que neste instrumento, qualquer som desaparece progressivamente e por isso o *Legato* deverá ser baseado na curvatura do som. Ora uma música com um fraseado tão delicado, com um *Legato* tão humano, com uma harmonia tão dependente do pedal (que influência toda a vibração do piano uma vez que o mesmo levanta todos os abafadores), tornam-se essenciais as questões de qualidade de timbre, textura dos martelos no seu ponto de contacto com as cordas, duração do som, regulação do peso do teclado ou regulação dos pedais.

Quando interpretamos repertório tão tocado, outra questão se impõe: o que é que eu como performer posso fazer para a minha sonoridade e interpretação serem distinguidas dos outros pianistas? Importa notar que no Século XX, assistimos a uma grande democratização das gravações e que por isso, aconteceu um fenómeno de alguma standardização das opções interpretativas (Rink, 2002). Os grandes pianistas da música de Chopin foram aqueles que conseguiram criar o seu mundo próprio e a sua identidade. Tive a intenção de refletir sobre o que posso fazer para atingir a minha própria identidade respeitando o texto mas procurando a liberdade do meu espírito criativo.

2.2. Objetivos

Neste projeto pretendo buscar ferramentas que me ajudem a ter uma identidade e assumir de uma forma madura e informada, as minhas escolhas tanto a nível de interpretação como de sonoridade geral produzida pelo instrumento mas criada pelo meu corpo. Identidade essa que se irá basear na minha imaginação criativa, sensibilidade auditiva e recursos gestuais em constante adaptação perante as diferentes circunstâncias tanto musicais como de produção sonora do instrumento.

2.2.1. Objetivo principal

Investigar uma relação interdependente entre a obra musical, o pianista e o piano, a fim de argumentar a sensibilidade auditiva como pivô na dependência mútua destes três

elementos, condição essa essencial na ação performativa e na construção da identidade sonora do pianista.

2.2.2. Objetivos específicos

- Identificar os requisitos necessários para produzir uma boa interpretação da música de Chopin;
- Criar uma identidade sonora e artística na interpretação desta música que seja a minha imagem de marca e que me distinga dos demais pianistas;
- Compreender e aplicar na performance as variadas características emotivas e psicológicas em diferentes tipos de música do compositor (neste caso, noturnos, mazurcas, scherzos, valsas e baladas);
- Identificar os recursos da preparação do piano que sejam relevantes para a interpretação desta música;
- Criar conhecimento resultante da união de conhecimentos e saberes do pianista e seu técnico de pianos com a intenção de encontrar uma simbiose, a mais perfeita possível, entre pianista e piano na preparação da sonoridade desta música;
- Preparar e realizar um recital com as obras trabalhadas nesta investigação.

2.3. Revisão bibliográfica

Nesta pesquisa houve uma obra que se tornou de consulta constante e que ganhou uma importância especial. Trata-se da obra originalmente escrita em francês “Chopin vu par ses élèves” do acadêmico suíço Jean-Jacques Eigeldinger (2006).² A obra apresenta uma vasta recolha de testemunhos de pessoas que conheceram Chopin em vida e deixaram escritas as suas impressões. Torna-se especialmente interessante porque se foca nos testemunhos dos alunos de Chopin. Através desta extensa obra, mergulhamos no seu mundo enquanto pedagogo e descobrimos muitas das suas ideias musicais em matérias como a sua técnica pianística, interpretação das suas obras, ideias sobre a interpretação da música de outros compositores e o seu modo de ensinar o piano. Também compreendemos muito sobre a sua

² A mesma obra foi igualmente consultada na sua versão inglesa “*Chopin: Pianist and Teacher As Seen by his Pupils*” (Eigeldinger, 1986).

forma de compor através das anotações que fazia nas partituras dos seus alunos, o que se torna muito interessante de analisar porque compreendemos o quanto era diferente a visão da partitura em comparação com os nossos dias. Ainda na mesma obra, temos relatos valiosos sobre como Chopin tocava, como era a sua sonoridade e episódios que mostram igualmente o caráter do ser humano. Nos últimos anos, Eigeldinger produziu bibliografia variada de interesse e para esta investigação, foram consultados dois artigos. No primeiro são retratadas as relações pessoais e profissionais entre o compositor e o seu amigo Camille Pleyel, fabricante dos seus pianos de eleição (Eigeldinger, 2001). No segundo, é relatado o processo de investigação documental sobre o primeiro concerto de Chopin em Paris de 25 de Fevereiro de 1832 (Eigeldinger, 2008). A temática dos alunos de Chopin, levou à consulta do artigo de Bertrand Jaeger onde este descreve o processo musicológico da investigação sobre os seus alunos, assim como apresenta correspondência entre Chopin e seus próximos que leva à deteção daqueles que foram seus alunos, compreensão dos seus métodos de trabalho e descoberta de novas partituras anotadas pelo compositor (Jaeger, 1978).

Outra obra que foi um pilar para esta investigação, foi “The art of piano playing” de Heinrich Neuhaus³ (2008). Desta obra, nasceu a base teórica deste projeto artístico onde é defendida a necessidade de valorizar os três elementos da preparação duma performance de forma semelhante: obra, intérprete e instrumento (Ibid., p. 1). Neuhaus aborda a sua trajetória, os pianistas que conheceu e educou e apresenta as suas visões sobre a música em geral e piano em particular. Descreve igualmente as técnicas que utilizou na sua longa carreira dedicada ao ensino de piano ao mais alto nível. Neuhaus tem uma ideia muito poética e musical sobre a expressão musical ao piano e esses ensinamentos adaptam-se na perfeição à abordagem da música de Chopin num instrumento atual. Foram de especial utilidade os capítulos dedicados à construção da sonoridade (Ibid., pp. 54-81) e à técnica pianística em geral (Ibid., pp. 82-140).

Mas antes de chegar à performance da obra, a minha preocupação foi compreender o ser humano que a escreveu. Desde a morte de Chopin, muitas obras de caráter biográfico foram publicadas. Selecionei cinco dessas obras para consulta nesta investigação. A

³ Neuhaus foi um grande pedagogo do piano no Século XX. Foi professor no Conservatório de Moscovo onde formou pianistas como Sviatoslav Richter, Emil Gilels e Radu Lupu entre muitos outros.

primeira foi a de Frederick Niecks (1902). Esta obra, em dois volumes inicialmente publicada em 1888, foi provavelmente a primeira grande obra biográfica sobre Chopin, concebida com rigor, publicada após a sua morte. Tem o interesse de Niecks ter encontrado pessoas que conheceram Chopin em vida e ter recolhido os seus depoimentos. De igual forma, Niecks recolheu e publicou correspondência, artigos de jornais, revistas, programas de concerto e outras documentações de interesse. Embora seja um produto do seu tempo, e por isso contendo alguns juízos de valor e opiniões que hoje seriam provavelmente consideradas pouco científicas; a biografia de Niecks continua a ser uma referência no estudo da vida e obra de Chopin. A confirmação disso mesmo é que continua a ser referenciada e citada por muita da bibliografia consultada nesta investigação. A segunda biografia foi a de Moritz Karasowski que foi consultada na tradução inglesa de Emily Hill, (Karasowski, 1938). A obra de Karasowski, embora mais pequena e menos detalhada em comparação com a de Niecks, tem um grande interesse por se basear em muita da correspondência de Chopin. Karasowski explica que conheceu membros da família de Chopin que partilharam consigo memórias, documentação e objetos que pertenceram ao compositor. Por se alicerçar nas cartas de Chopin, o trabalho de Karasowski adquire um carácter muito íntimo e revela muitas das suas ideias apresentadas aqui na primeira pessoa.

A terceira biografia consultada foi a de James Huneke (1966). Neste caso, o foco centra-se mais na música do compositor e no seu contributo para o desenvolvimento da linguagem musical (abrindo portas e influenciando compositores seus contemporâneos e posteriores). Huneke salienta de igual forma, o seu contributo para o desenvolvimento da prática pianística pelo fato de ter explorado uma linguagem inovadora expandindo os limites do piano ao criar novas sonoridades, novas técnicas, novas harmonias, novas músicas e sobretudo, uma infinidade de possibilidades de expressão baseadas na sua variedade de toques. Esta obra efetua igualmente um estudo comparativo de edições, que nos mostra que já na altura da viragem do Século XIX para o Século XX,⁴ havia uma grande variedade de visões nesta música e consequentemente, tenta compreender e interpretar essas diferenças nas práticas performativas.

⁴ “Chopin: The Man and His Music” de James Huneke, foi inicialmente publicado em 1900.

Ainda de caráter biográfico, consultei duas obras que considero serem mais ensaios sobre o homem e a sua música e menos biografias. No entanto, são duas obras interessantes porque são escritas por dois grandes músicos.

A primeira é a famosa publicação de Franz Liszt (1863). Neste caso, o interesse tem mais a ver com o fato de Liszt (ele próprio um Grande músico) ter conhecido bem Chopin e partilhar nesta obra, as suas impressões sobre o músico polaco. Neste caso, o interesse não se centra tanto no conhecimento dos fatos biográficos mas mais sobre a vida de Chopin sob o ponto de vista de Liszt. No segundo caso falamos do pianista Allfred Cortot (2013). Cortot, ele próprio um apaixonado da música de Chopin, publicou igualmente um livro sobre o compositor. Como em Liszt, o interesse foca-se nas impressões dum grande músico sobre outro grande músico. Além disso, Cortot seleciona algumas características físicas e psicológicas de Chopin que nos podem auxiliar na compreensão do seu mundo.

A vida de Chopin é um tema muito abrangente. E por isso, foi consultada variada bibliografia de interesse para esta investigação. Uma obra de valor, foi a dissertação de Halina Goldberg (1997). Esta dissertação descreve a vida musical em Varsóvia onde Chopin cresceu e se desenvolveu nas duas primeiras décadas da sua vida. A obra foi de especial valia porque retrata com detalhe, o mundo educativo onde Chopin se formou sob a orientação de Józef Elsner (1769-1854).⁵ Elsner oferecia uma grande importância à música vocal e influenciou Chopin no amor pelo canto. Na mesma obra, é descrita a vida operática da capital polaca nessa época fato relevante para a sua linguagem musical, uma vez que o canto e o amor pelo *Bel Canto* tornaram-se um elemento essencial da sua música até ao fim dos seus dias. A cena musical da capital polaca é retratada também no artigo de Arthur Hedley (1937), que nos oferece informações adicionais. O artigo ilustra momentos como os anos dos seus estudos em Varsóvia (incluindo as suas viagens de Verão à região de Szafarnia), a sua viagem a Londres em 1837 (na companhia de Camille Pleyel), as suas relações com Kalkbrenner, as fortes críticas que a sua música recebeu do crítico alemão Rellstab ou sua relação amorosa com George Sand e impacto da mesma na sua produção musical. É de realçar que já em 1937, Hedley alertava para a necessidade de consultar

⁵ Goldberg descreve o processo que levou à criação da Universidade de Música de Varsóvia onde Chopin estudou e é dada especial atenção aos métodos pedagógicos aplicados por Elsner na aprendizagem da composição.

fontes polacas e que a falta das mesmas impedia uma acertada compreensão da sua música. Mencionando as fontes polacas, a vivência de Chopin na diáspora polaca na sua segunda visita às ilhas britânicas em 1848, foi descrita no artigo de Adam Zamoyski (2010). Neste artigo, é descrito como Chopin esteve envolvido na causa da luta de libertação polaca tão em voga na Europa desse tempo. A sua interação com a diáspora polaca na Europa levou a uma mútua inspiração com outros artistas polacos. Zbigniew Sudolski escreveu um artigo onde retrata a inspiração de Chopin na poesia escrita pelos poetas polacos seus contemporâneos (Sudolski, 1989). Jeffrey Kallberg publicou, em 1983, dois artigos onde detalha o trabalho do compositor com os seus editores (Kallberg, 1983a; Kallberg, 1983b). Nestes dois artigos, Kallberg traça o cenário da cooperação entre o compositor e os seus editores (em França e Inglaterra, no caso do primeiro e nos países de língua alemã no segundo). Isto foi especialmente interessante para ilustrar os seus processos de composição assim como os seus métodos utilizados na criação de cópias e manuscritos, envio das obras para os editores e posteriores influências em alterações nas suas partituras. Este fato explicou muitas das diferenças que conhecemos entre as diferentes edições da mesma obra. A vida de Chopin, sob o ponto de vista da evolução do estilo de composição, foi analisada no artigo de Mieczysław Tomaszewski (1989). Tomaszewski divide a vida do compositor em oito fases e efetua neste artigo a caracterização desses estilos de composição relacionando-os com a evolução da sua vida. Um elemento marcante na vida de Chopin foi a sua relação amorosa com a escritora George Sand que influenciou a sua vida e consequentemente, o seu processo criativo nos anos de maturidade. Essa ligação amorosa foi analisada num artigo de Catherine Kautsky (2010), onde autora descreve a relação no contexto da biografia dos dois intervenientes assim como apresenta opiniões publicadas sobre o tema em diferentes obras literárias. Os salões onde Sand e Chopin conviviam com a sociedade parisiense, foram o mundo que celebrizou Chopin. Esse mundo musical da capital francesa, onde Chopin se cruzava com tantos e tantos pianistas célebres, foi largamente ilustrado no livro de Antoine Marmontel (1885).⁶ Marmontel traça-nos um cenário bem completo sobre o mundo pianístico parisiense do Século XIX e oferece-nos descrições técnicas e artísticas de Chopin e muitos dos grandes mestres do seu tempo (muitos deles seus conhecidos e amigos). São de interesse igualmente, as descrições que

⁶ Antoine Marmontel (1816-1898), foi um pianista, professor do Conservatório Nacional de Paris e escritor. Viveu uma longa vida e ouviu execuções de Chopin em vida.

Marmontel nos oferece dos instrumentos do seu tempo especialmente os pianos dos fabricantes franceses.

Nesta investigação, houve uma particular atenção para a compreensão dos instrumentos que Chopin conheceu, suas características e diferenças em comparação com os pianos atuais. Neste ponto, duas dissertações foram de especial importância. A primeira foi a de John Golightly (1980) e a segunda de Chao-Hwa Lin (2012). Ambas as obras estabelecem uma ligação entre a evolução tecnológica do piano nas suas primeiras décadas de desenvolvimento e a música escrita para esses instrumentos. Ambas as obras argumentam que o trabalho em conjunto de pianistas e fabricantes de pianos, resultou num grande desenvolvimento técnico dos diferentes instrumentos utilizados nessa época. Foram duas obras importantes para compreender a complexidade e variedade de instrumentos utilizados na primeira metade do Século XIX nomeadamente as diferenças entre instrumentos vienenses, ingleses e franceses. Em ambas as dissertações encontramos capítulos sobre Chopin, onde foram apresentados os pianos que conheceu e sobretudo, o impacto que os mesmos tiveram na sua inovadora linguagem musical. Sobre as diferenças entre os primeiros pianos e os instrumentos atuais, foi consultado um artigo de Kenneth Mobbs (2001), onde o autor apresenta um estudo comparativo das características de teclado de instrumentos dos Séculos XVIII, XIX e XX; tanto instrumentos vienenses, ingleses, franceses e variados modelos de pianos modernos. Da leitura desse artigo, foi interessante compreender a grande diferença do peso do teclado de dois conhecidos pianos de eleição de Chopin: Graf dos tempos das suas passagens por Viena e Pleyel desde que chegou a Paris. Foi igualmente interessante analisar a comparação destes instrumentos com os pianos modernos. Os instrumentos do seu tempo eram bem mais leves para o executante. Igualmente a largura das teclas era inferior em comparação com aquela aplicada nos instrumentos dos nossos dias. Essas comparações foram elucidativas na compreensão do fato de que a música de Chopin, foi composta para instrumentos com características técnicas profundamente diferentes dos pianos onde habitualmente executamos a sua música. Ainda sobre os pianos de Graf (favoritos de Chopin entre os pianos vienenses) foi consultado um artigo de Deborah Wythe (1984), onde é descrita a história do construtor vienense, métodos de construção e modo de catalogação dos instrumentos.

No entanto, habitualmente interpretamos Chopin em pianos modernos. Tendo sido a sua música composta para instrumentos de características diferentes, torna-se necessário fazer ajustes no momento da performance desta música num piano moderno. Foi necessário, consultar bibliografia sobre esta temática. A primeira grande diferença tem a ver com o uso dos pedais. Na dissertação de Hye-Sook Jung, a autora descreve a evolução dos pedais no piano e explica (com exemplos práticos) a sua utilização em períodos ou compositores potencialmente problemáticos para o pianista (Jung, 2007). O capítulo dedicado à utilização dos pedais nas obras de Chopin foi de especial utilidade. Ainda sobre a pedalização desta música, na dissertação de Zvi Meniker (2001), o autor mencionou de uma forma elucidativa, as diferenças, do ponto de vista do performer, entre o Pleyel⁷ e o piano moderno. São apresentadas muitas ideias práticas que podem servir de resolução de problemas na problemática da diferença entre os instrumentos. Não perdendo de vista as diferenças entre os instrumentos do compositor e os atuais, Grace Ho Sze-Hwei parte na sua dissertação para um questionamento de algumas práticas performativas nesta música (Ho Sze-Hwei, 2012). Segundo o seu ponto de vista, existe a necessidade de repensar a interpretação da música de Chopin porque, ao seguirmos religiosamente a partitura (prática comum nos nossos dias, estamos a afastar-nos das ideias iniciais do compositor. Ho Sze-Hwei defende um regresso às origens nas práticas performativas desta música. A autora argumenta que a forma de tocar de Chopin e seus contemporâneos era muito mais livre e sensível do que a forma como tocamos hoje a mesma música e que é repensando Chopin que talvez possamos reencontrar a essência da sua música. Algumas das diferenças entre as práticas performativas do início do Século XIX e dos nossos dias são problematizadas num artigo de Jim Samson, onde propõe que Chopin possa ser incluído na lista de compositores abordados sob a perspetiva da performance historicamente informada (Samson, 2001). A ideia é proposta uma vez que o seu mundo sonoro é bastante diferente do ambiente onde a sua música é executada nos nossos dias. O interesse por tentar compreender como Chopin tocava, levou à análise dum artigo de Jonathan Bellman (2000), onde é defendido que a essência do estilo da performance de Chopin (segundo os seus contemporâneos) se baseava na qualidade do seu som. Não havendo a possibilidade de ouvir a sua sonoridade, Bellman orienta-nos para as fontes da sua compreensão. Bellman tem a opinião de que o estilo de

⁷ O piano de eleição de Chopin no seu período maduro.

Chopin não se impôs devido a maioria dos seus alunos terem sido bons amadores que não seguiram a carreira profissional de concertistas. No entanto, temos fontes que nos podem informar sobre o seu estilo de performance. Uma dessas fontes são os testemunhos de contemporâneos que o ouviram tocar. Outra fonte importante são os poucos pianistas, que foram alunos de alunos de Chopin que tiveram a possibilidade de gravar a sua música nos inícios do Século XX, como é o exemplo de Raoul von Koczalski, aluno de Karol Mikuli, ele próprio aluno de Chopin (Ibid., p. 150). Outra fonte que Bellman nos oferece, são compositores seus contemporâneos que ao comporem para o piano, imitaram a sua forma de tocar, anotando as suas variações ornamentais, fraseado e outros detalhes característicos do seu estilo. São destacados compositores como Louis Moreau, Gottschalk, Edouard Wolff e Pierre-Joseph-Guillaume Zimmerman (Ibid., pp. 150-151).

Para a compreensão das origens do interesse de Chopin pelo canto, o que levou ao seu conhecido estilo *Cantabile* foram consultadas duas dissertações: uma de David Kasunic (2004) e outra de Stephanie Frakes (2012). Frakes coloca o estilo *Cantabile* de Chopin num contexto de variação ao piano das práticas dos tratados da música vocal francesa do Século XVIII. Esse estilo de imitação do canto ao piano estava, segundo Frakes, presente já nos manuais franceses de piano dos finais do Século XVIII e inícios do Século XIX. Na sua visão, o estilo *Cantabile* de Chopin é um resultado da união de influências com essas práticas francesas, influências do *Bel Canto* italiano e tradições vocais da música tradicional polaca. Na abordagem de Kasunic, a prática do estilo *Cantabile* é apresentada em ligação com a doença e as capacidades de mimetismo que revelou ao longo da sua vida. Kasunic relaciona o seu complexo contexto duma saúde débil, um fascínio pela ópera exacerbado pelo conhecimento de Bellini em Paris e a constante influência das saudades da sua Polónia Natal.

O grande símbolo de identidade musical dessa Polónia tão presente em Chopin é uma dança que Chopin cultivou ao longo de toda a sua vida: a mazurca. As mazurcas são um pilar da sua identidade pessoal e musical. Nesta investigação, foram consultadas sobre o tema, duas dissertações. A primeira foi de Krystian Tkaczewski (2014). Nesta dissertação, Tkaczewski apresenta-nos os elementos da mazurca tradicional polaca presentes nas mazurcas de Chopin. Existe uma preocupação de Tkaczewski de apresentar a mazurca como a dança nacional da Polónia e é defendida a ideia de que a mazurca é um elemento fundamental da identificação cultural do país. É salientado igualmente com exemplos

práticos, a popularização da mazurca fora das fronteiras polacas. A outra dissertação sobre o tema foi a de Monika Zaborowski (2013). Neste caso, como na dissertação anterior, é argumentada a profunda inspiração de Chopin nos elementos tradicionais da música do povo do seu país resultantes das viagens a Szafarnia que efetuou durante a sua juventude. Neste caso, a investigação centrou-se na região de Kujawy, região que Chopin conheceu e que muito o marcou uma vez que era a região onde a sua mãe Justyna Krzyżanowska nasceu e foi criada (Ibid., p. 23). Como na dissertação anterior, são identificados elementos da tradição dos rituais da dança e interpretação das mazurcas tradicionais, e são recomendados ao performer moderno como auxiliares da compreensão e interpretação desta música. Zaborowski alerta que para se compreender a influência da música tradicional polaca em Chopin, é importante integrar o peso da influência judaica, fato que é corroborado no artigo de James Loeffler (2014). Ainda sobre as mazurcas, foram consultados mais três artigos. O primeiro foi de Anne Swartz, onde é apresentada a origem da mazurca no Século XVI e são explicadas algumas das suas características gerais (Swartz, 1975). O segundo de Barbara Milewski, confronta a ideia da profunda inspiração de Chopin na música tradicional polaca (Milewski, 1999). Para Milewski, a influência da música tradicional é difícil de provar no caso das mazurcas. A linha de pensamento de Milewski é levada a um novo patamar por Jolanta Pękacz, que afirma que a influência da Polónia e dos elementos da diáspora polaca foram reduzidas e que a noção de compositor nacional é um mito com pouca base científica (Pekacz, 2000).

Como esta investigação se trata dum projeto artístico, tive a intenção de investigar sobre diferentes obras do compositor. Houve um especial interesse em contextualizar essas obras na sua biografia, tentar compreender as ideias que levaram à sua composição e procurar ideias de outros pianistas sobre práticas performativas. A respeito das Baladas foi consultada a dissertação de Shu-fen Viola Chen (2009).

No que respeita aos Scherzos, foi consultada a dissertação de Julia Lam (Fang) (1979).

A intenção de compreender e assimilar ideias e práticas performativas de outros pianistas de prestígio na interpretação da música de Chopin conduziu-me à pesquisa de mais algumas obras. Arthur Rubinstein publicou a obra “Les Jours de Ma Jeunesse” (Rubinstein, 1973), onde descreve a sua formação como pianista e apresenta algumas das suas ideias sobre a música de Chopin, interessantes sobretudo pela ligação que faz à alma polaca. Por

seu lado, interessantes ideias de Murray Perahia são apresentadas no artigo de John Rink onde é descrito um diálogo entre Rink e Perahia onde são explicadas algumas das ideias do pianista sobre a música de Chopin (Rink, 2001). Opiniões de mais dois grandes pianistas foram igualmente consultadas sendo eles Josef Hofmann (1920) e Alfred Brendel (1982). Hofmann publicou uma obra onde apresenta as suas ideias sobre o seu pensamento pianístico onde também aborda Chopin. Foi de especial interesse o capítulo onde descreve as aulas da sua juventude com o professor Anton Rubinstein. Por seu lado, Alfred Brendel, foi muito útil porque Brendel é um pianista famoso por oferecer uma grande importância ao *voicing* e trabalho de preparação do piano com os técnicos. O capítulo onde explica a necessidade dos pianistas conhecerem melhor o seu instrumento e participarem na sua preparação em conjunto com o técnico, foi especialmente inspirador.

Por fim, John Rink (mencionado anteriormente) foi também útil nesta investigação pelo seu guia prático (Rink 2002), que foi um interessante modo de sistematizar conhecimentos sobre a performance musical, necessários para a preparação dum projeto artístico. Foram de especial utilidade os capítulos dedicados à história das gravações e nervos e ansiedades da situação de concerto.

2.4. Metodologias

No meu trabalho, o primeiro método de investigação foi a pesquisa e consulta de bibliografia relacionada com o tema. Tentei consultar o máximo de obras sobre Chopin e a performance da sua música que me pudessem auxiliar na sua compreensão.

O segundo método foi a pesquisa de campo. Nesta área efetuei entrevistas a pianistas e técnicos de pianos. Entrevistei três indivíduos de cada profissão. Os pianistas que entrevistei foram Josep Colom, José Miguel Amaral e Sabrina Bloch. No que diz respeito aos técnicos, entrevistei José Fernando Neto da Rocha, Leonel Jorge Neto da Rocha e James Little. Todas as entrevistas foram transcritas e encontram-se nos anexos.

O terceiro método tem a ver com a minha experiência empírica: ao longo do percurso, fui tomando anotações num caderno diário, onde fui registando as minhas impressões sobre o trabalho, refleti sobre a interpretação desta música e registei algumas das minhas opções performativas. Por outro lado, procurei ter aulas com pianistas prestigiados na interpretação desta música.

3. A obra

Cada obra é um resultado da complexidade psicológica do artista que a concebeu. E uma vida humana é sempre afetada por uma grande variedade de vivências. Especialmente se a pessoa em questão tiver vivido numa fase conturbada da história e tiver sido exposto a acontecimentos dolorosos, como por exemplo a perda da pátria, a emigração, a doença etc. Neste capítulo, iremos tentar compreender algumas das facetas importantes de Chopin, que nos possam auxiliar na compreensão da sua obra e inspirar na sua performance.

3.1. A essência do *Bel Canto*

O fator que provavelmente mais marca e distingue a originalidade da música de Chopin é a sua inspiração no canto da voz humana e, conseqüentemente, o desenvolvimento do seu estilo *Cantabile* ao piano. Esse estilo tão particular, marcou tanto a sua forma de tocar, o modo como ensinou os seus alunos como a sua linguagem de composição. E o que é esse Estilo *Cantabile*? Trata-se fundamentalmente da imitação do lirismo da voz humana ao piano. Uma imitação que passa pela representação ao piano de timbres e *nuances* da voz humana com a intenção de recriar a sua expressividade e recursos de comunicação das emoções mais profundas. Esses recursos de comunicação materializavam-se na ligação que Chopin fazia entre a declamação e a expressão musical. Na sua música, a expressão musical estava intimamente ligada à fala humana e as características da frase musical repetiam as mesmas da frase falada. A música atingia uma dimensão retórica, um poder de comunicar, de contar uma história, de narrar... Dizia Karol Mikuli sobre o seu mestre: “Il faisait chanter sous ses doigts la phrase musicale, et cela avec une telle clarté que chaque note devenait une syllabe, chaque mesure un mot, chaque phrase une pensée. C'était une déclamation sans emphase, simple et sublime à la fois”⁸ (Mikuli in Eigeldinger, 2006 p. 65).

Para Mikuli, o seu mestre oferecia uma grande importância a uma construção correta da frase musical. Para Chopin, um músico que não fosse capaz de compreender uma frase musical é como se fosse uma pessoa que não conhece um idioma e tenta reproduzir uma

⁸ “Ele cantava a frase musical com os seus dedos e fazia-o com uma tal clareza que cada nota se transformava numa sílaba, cada compasso numa palavra, cada frase num pensamento. Era uma declamação sem ênfase, simultaneamente simples e sublime.” Tradução do autor.

frase de memória, ignorando a quantidade de sílabas e interrompendo-se no meio das palavras (Eigeldinger, 2006 pp. 65-66). Daí a necessidade duma coerência no discurso musical. Para ele, o movimento da frase não deveria ser interrompido e dividido em pequenos elementos que poderiam cansar o ouvinte (Ibid., p. 67).

Para se atingir estas qualidades expressivas, o modelo a seguir eram os grandes cantores italianos. Chopin insistia para que os seus alunos ouvissem as grandes vozes do *Bel Canto* chegando ao ponto de recomendar que tivessem aulas de canto. Ao assimilarem o estilo da voz humana, os alunos compreendiam a forma correta de construir a sonoridade e o fraseado ao piano: “Pour le style, il faut prendre modèle sur la Pasta⁹, sur la grande école italienne de chant”¹⁰ (Eigeldinger, 2006, p. 68).

Chopin repetia incansavelmente nas suas aulas “Il faut chanter avec les doigts”¹¹ (Ibid.). Esta frase idiomática tantas vezes repetida tem, na minha opinião, um duplo significado. Se por um lado, claramente transmite a ideia de que o pianista deve com os dedos criar a variedade tímbrica e expressiva da voz; acredito que por outro lado, numa leitura mais profunda, nos revela que o pianista deve humanizar o piano e humanizar a sua própria expressividade. Sendo o canto uma forma de expressão tão íntima, o pianista ao cantar com os dedos, está a criar o caminho da sua identidade, porque as suas mais profundas emoções ganham assim liberdade para serem materializadas em música. E para estas ideias poderem ser aplicadas, Chopin desenvolveu novas técnicas que na sua essência, tinham a intensão de oferecer características vocais à técnica pianística tornando-a mais sensível e humana. Um exemplo dessas inovações foi a ideia de que o pulso deve funcionar na técnica pianística como a respiração no canto, técnica que desenvolveu elevando ligeiramente a mão no fim de cada frase, (Ibid., p. 69). O uso de dedilhações inovadoras para o seu tempo assim como uma exploração meticulosa do uso do pedal são, igualmente, exemplos de contribuições de Chopin para as características cantantes do piano. Mas sobretudo o *Legato*: um prodigioso *Legato* que foi a imagem de marca da sua sonoridade e que foi, igualmente, o pilar dos seus ensinamentos.

⁹ Giuditta Pasta (1797-1865) foi uma das grandes cantoras italianas que muito inspirou Chopin.

¹⁰ “Para o estilo, deve ser seguido o modelo da Pasta, da grande escola de canto italiana.” Tradução do autor.

¹¹ “É preciso cantar com os dedos.” Tradução do autor.

É de notar que estas novas concepções estiveram sempre ligadas aos instrumentos onde compunha e sobretudo aos desenvolvimentos técnicos dos pianos do início do Século XIX.¹²

Mas de onde vinha esta intenção de fazer o piano cantar? Chopin não foi o primeiro a oferecer características vocais ao piano. O desenvolvimento progressivo dos instrumentos esteve constantemente associado às exigências dos compositores e pianistas (Lin, 2012). Stephanie Frakes realça que desde a invenção do piano, se compreendeu pelas suas capacidades crescentes de ressonância e sustentação do som, que este poderia na sua música adquirir capacidades de canto. Mas foi com a inspiração de alguns compositores na música vocal, nomeadamente, a ópera italiana, que esse *Cantabile* foi finalmente aplicado no piano (Frakes, 2012). As características de maior sustentação do piano inglês levaram à possibilidade do piano poder cantar com mais eficácia. Um dos instrumentistas que popularizou esta prática foi o pianista e compositor checo Jan Ladislav Dussek (1760-1812) que foi uma personalidade importante do mundo musical de Inglaterra onde vivia. Dussek muda-se para Paris – onde viveu nos últimos anos de vida entre 1807 e 1812 – e notabilizou-se pela originalidade das suas performances e composições no estilo *Cantabile* (Frakes, 2012, p. 82). Dussek adquire relevância, porque o seu sucesso influenciou muito a estética pianística de Paris, onde Chopin se iria instalar anos mais tarde. Outros compositores vindos de Inglaterra como Clementi, Hummel e John Field notabilizaram-se igualmente por explorar os recursos melódicos do piano (Ibid., p. 81). É conhecida a proximidade estilística entre Chopin e John Field nomeadamente por ambos terem cultivado um estilo *Cantabile* nas suas composições.

Mas as influências da inspiração da voz humana em Chopin são complexas. Os académicos apontam para diferentes influências, destacando o seu interesse pelo canto e mais propriamente a ópera. Na sua juventude em Varsóvia, foi discípulo em composição de Józef Elsner (1769-1854). Elsner era um apaixonado da música vocal e ele próprio um grande compositor com obras publicadas em variados estilos. Ao longo da sua vida compôs muita música entre ópera e música religiosa. Elsner após uma visita a Paris onde viu o modelo existente do Conservatório da capital francesa, teve a ambição de criar em Varsóvia, uma escola de ensino superior musical com modelos semelhantes. Acabou por

¹² Ver pontos 5.1. e 5.2. deste documento.

ter sucesso inaugurando a sua escola a 15 de Fevereiro de 1817 (Goldberg, 1997, p. 52). Em Setembro de 1826, já com a Escola integrada no Departamento de Ciências e Belas Artes da Universidade de Varsóvia,¹³ Chopin inicia os seus estudos nesta instituição sob a orientação de Elsner. Embora Elsner orientasse os seus métodos de ensino de composição para as qualidades individuais do aluno, oferecia a todos uma sólida formação em variados estilos de composição e áreas como o contraponto, baixo cifrado e harmonia (Ibid., 53-61). A amizade de Chopin e Elsner foi uma realidade até ao fim da sua vida em 1849. É conhecido o fato de que Elsner sempre teve a ambição de que Chopin compusesse uma ópera sobre temas nacionalistas resultantes da situação política e social da Polónia. Essa ópera nunca foi composta. No entanto, convém ressaltar que Elsner influenciou Chopin na importância do cultivo da música vocal, (Karasowski, 1938; Niecks 1902).

Outra figura marcante nesta temática é Vincenzo Bellini. Chopin e Bellini foram amigos em Paris entre 1833 e 1835 e como David Kasunic propõe, é possível vislumbrar uma influência das longas melodias do compositor italiano nas composições de Chopin desse período como os Noturnos Op. 32. Kasunic apresenta testemunhos de Ferdinand Hiller, Liszt e Schumann, onde é descrita a proximidade entre os dois homens, que segundo os testemunhos, tocavam as suas composições um para outro em serões na casa de Madame Lina Freppa. O autor realça um debate entre duas correntes de pensamento desenvolvidas no Século XX, onde alguns académicos defendem que a personalidade musical de Chopin já estava formada quando este chega a Paris em 1831 (baseando-se o seu *Cantabile* na prática conhecida da cantilena ao piano popularizada por Clementi, Hummel e Field); e outros que defendem que o seu vocalismo teve origem nas influências de compositores italianos do *Bel Canto* como Rossini (cuja a música conheceu em Varsóvia) e Bellini (que conheceu em Paris) (Kasunic, 2004, pp. 36-41).

Seja como for, parece claro que Chopin possuía uma voz interior. Um canto profundo que lhe serviu de fonte para a composição duma música carregada de vocalismo. David Kasunic apresenta a ideia de que Chopin terá sido inspirado por uma voz interior nascida do seu sentimento de perda, em relação à sua Polónia mãe, estabelecendo uma relação

¹³ A integração que tinha acontecido em Abril de 1821.

entre a perda da Polónia mãe e da mãe polaca.¹⁴ Essa visão maternal da alma polaca era comum na Europa daquele tempo, sobretudo nas comunidades de exilados polacos mas não só. Uma vez que a Polónia foi ocupada e que na prática deixou de existir fisicamente, era comum criar-se uma visão mística duma terra polaca maternal, algo ao estilo país das maravilhas, cheia de beleza e encantos, que um dia iria voltar a receber os seus filhos. Esta visão era incentivada por artistas e intelectuais polacos, entre os quais, o famoso poeta Adam Mickiewicz (1798-1855), que estabeleceu na sua poesia, uma associação da Polónia mãe com a virgem Maria, oferecendo-lhe uma dimensão religiosa e porque não, justificando a luta de libertação dos polacos dos anos que se seguiram¹⁵ (Kasunic, pp. 130-138). Esta constante luta de libertação era tema constante, não só nos meios polacos, mas também entre a intelectualidade francesa e como tal, assunto habitual das tertúlias dos salões parisienses. A escritora George Sand (1804-1876), companheira de Chopin, ela própria de ascendência polaca, era uma apaixonada da causa (Kautsky, 2012). Esta ideia de vocalismo inspirada na Polónia é também defendida por Monika Zaborowski, que argumenta que Chopin cultivou, ao longo da vida, a inspiração dos cantos rústicos da Polónia, que ouviu nos campos polacos durante as suas viagens de juventude (Zaborowski, 2013).

Símbolo da Polónia ou simbolizando a Polónia na sua música, Chopin era um embaixador da voz polaca em tempos conturbados. E de igual forma, a voz humana, seja qual forem as suas inspirações, foi uma constante na sua produção artística como sumariza o reputado pianista Maurizio Pollini “You can hear the human voice in all of Chopin’s Works”¹⁶ (Pollini in Ho Sze-Hwei, 2012, p. 38).

3.2. Alma dum povo

Uma característica chave da música de Chopin é a presença da sua Polónia Natal no seu pensamento enquanto homem e compositor. Chopin viveu numa época atribulada na vida

¹⁴ No primeiro caso refere-se ao fato da Polónia ser esmagada por forças estrangeiras após a revolução de Novembro de 1830 e no segundo, menciona Justyna Krzyżanowska que era a sua mãe polaca.

¹⁵ A associação entre a alma do povo da Polónia e a religião católica é muito frequente na história deste país e continuou a marcar o seu percurso ao longo dos Séculos XIX, XX e inícios do XXI.

¹⁶ “Pode ouvir-se a voz humana em todas as obras de Chopin.” Tradução do autor.

política e social da Polónia pelo fato do país ter sido dividido e estar ocupado pelas potências suas vizinhas durante toda a sua vida.¹⁷

A Varsóvia onde cresceu, foi um centro que conheceu uma crescente vitalidade intelectual e artística. Esse rejuvenescimento da alma polaca foi o fruto dum contexto histórico de grandes esperanças duma possível recuperação da independência da nação. Foi um momento histórico onde houve uma necessidade coletiva da criação duma identidade nacional que suportasse os anseios polacos de libertação. Anseios esses, que em certa medida, tinham sido levados em conta pelo Congresso de Viena resultando disso mesmo a criação dum pequeno reino polaco *Królestwo Polskie*,¹⁸ que aconteceu a 3 de Maio de 1815. O pequeno reino polaco, funcionava com uma administração semi-independente que atuava sob o domínio do Czar russo (Goldberg, 1997, pp. 22-34). Halina Goldberg mostra-nos que nos anos da juventude de Chopin entre 1810 e 1830, estas condições políticas e sociais levaram ao estabelecimento duma vida musical muito ativa com uma grande atividade de ensino, concertos, óperas, e soirées sociais onde se desenvolveu e brilhou como pianista, compositor e improvisador (Ibid.).

Mas quando Chopin nasceu em Żelazowa Wola, pequena localidade situada a poucas dezenas de quilómetros de Varsóvia, o reino polaco ainda não existia. Em 1806, tropas napoleónicas invadiram a Polónia e em Junho do ano seguinte, foi criado o Ducado de Varsóvia com promessas de Napoleão do restabelecimento da independência¹⁹. Após a guerra de 1813 a maioria do território polaco ficou sob o domínio do Czar Russo Alexandre I. O Congresso de Viena do ano seguinte (1814) dividiu novamente a Polónia entre as três grandes potências vizinhas. O medo duma nova guerra e as crescentes pressões polacas, levaram a variadas manobras diplomáticas no Congresso de Viena que resultaram na criação do *Królestwo Polskie*, casa de Chopin até os seus vinte anos de idade (Ibid.).

¹⁷ No Século XVIII, a Polónia sofreu três divisões entre os seus vizinhos mais fortes Império Austro-húngaro, Rússia e Prússia. As três divisões aconteceram em 1772, 1793 e 1795, exatamente nas décadas anteriores ao seu nascimento que aconteceu em 1810.

¹⁸ Reino da Polónia. Tradução do autor.

¹⁹ Essas promessas não foram respeitadas.

Com a revolução de Novembro de 1830 (que apanhou Chopin em Viena) estabeleceu-se o domínio russo que o compositor conheceu até ao final da sua vida. A independência da Polónia só seria reestabelecida no final da Primeira Guerra Mundial em 1918 por decreto do Presidente americano Woodrow Wilson (Tkaczewski, 2014, p. 17). Esta situação política fez com que Chopin nunca mais tivesse regressado à Polónia. Até ao final da sua vida, viveu mergulhado nas grandes comunidades de polacos exilados tanto em França como no Reino Unido onde foi um membro ativo da causa (Zamoyski, 2010). Estas comunidades tornaram-se muito ativas tanto na luta política como na criação artística.

Numa época marcada pelo romantismo, as circunstâncias da necessidade da criação duma identidade nacional, levaram a uma inspiração mútua entre as diferentes formas de expressão artística. Chopin conviveu estes anos com muitas personalidades da sociedade polaca do exílio entre as quais o célebre poeta Adam Mickiewicz. Sobre a inspiração de Chopin na poesia polaca Zbigniew Sudolski afirma:

En outre, le développement du romantisme intensifie non seulement le rôle du sentiment dans le processus de la création, mais en raison de l'accroissement de la conscience nationale, la question du style national, du folklore en tant qu'élément essentiel de ce style, devenait fondamentale.²⁰ (Sudolski, 1989, p. 173)

No caso particular da inspiração de Chopin na poesia de Mickiewicz, Sudolski prossegue:

En 1837 Chopin se tourne encore une fois vers un texte poétique de Mickiewicz. Cette fois-ci, il choisit un poème écrit à Odessa, vraisemblablement adressé à Karolina Sobańska et palpitant d'émotion et de passion. Le caractère érotique de ce poème est souligné à l'aide de phrases lyriques et la maîtrise du compositeur dans le domaine des mazurkas et des valse se fait entendre dans ce chef-d'œuvre de musique vocale qui fut toujours considéré avec beaucoup d'intérêt par les chercheurs.²¹ (Ibid., p. 178)

²⁰ “Por outro lado, o desenvolvimento do romantismo intensifica não só o papel do sentimento no processo criativo, mas resultante do crescimento da consciência nacional, a questão do estilo nacional, do folclore enquanto elemento essencial desse estilo, torna-se fundamental.” Tradução do autor.

²¹ “Em 1837, Chopin dirige-se mais uma vez, para um texto poético de Mickiewicz. Desta vez, escolhe um poema escrito em Odessa palpitante de emoção e paixão, provavelmente inspirado em Karolina Sobańska. O caráter erótico deste poema, é sublinhado pelo apoio de frases líricas e a mestria do compositor no domínio

Uma inspiração de Chopin, nos poemas de Mickiewicz numa dimensão mais alargada, é defendida por Shu-Fen Viola Chen, que estabelece ligações artísticas entre os poemas do poeta e as quatro baladas do compositor (Chen, 2009). É conhecida igualmente a sua utilização da melodia tradicional polaca de Natal “Lulajze Jezunin²²”, na seção intermédia do seu Scherzo Op. 20 em si menor, (Zaborowski, 2013, p. 31). De acordo com Julia Lam (Fang), a utilização deste tema no seu primeiro Scherzo, foi resultado da sua nostalgia ao passar o primeiro Natal fora da Polónia que nesta circunstância foi em Viena, (Lam (Fang), 1979, p. 24).

As fontes de inspiração de Chopin em relação às raízes tradicionais polacas e contacto com a música tradicional do seu país têm sido alvo de debate entre os académicos. Barbara Milewski defende que os autores do Século XIX como Liszt, criaram um mito de Chopin enquanto compositor nacional, profundamente inspirado pela música tradicional. Milewski afirma que o contacto de Chopin com a música tradicional polaca foi limitado e que a base da sua inspiração terá sido o meio urbano de Varsóvia dos anos da sua juventude (Milewski, 1999). Numa linha de pensamento semelhante, Halina Goldberg aponta a vida musical de Varsóvia do mesmo período, como principal caminho da construção do seu pensamento musical (Goldberg, 1997). Por seu lado, Jolanta Pekacz é mais categórica defendendo que desde Liszt, a maioria dos biógrafos do compositor não têm sido exatos em relação à investigação da ligação entre Chopin e o seu país (Pekacz, 2000). Pekacz defende que desde a morte do compositor, se tem estabelecido uma correlação direta entre a sua música e a sua obra e que tal fato leva a que sejam criados estereótipos na compreensão da sua vida. Essas ideias pré-estabelecidas levaram na sua opinião, a que se tenha acreditado com exagero no seu papel de compositor símbolo nacional. Numa linha diametralmente oposta, Monika Zaborowski defende que está largamente documentado o contato de Chopin com a música dos rituais do povo do seu país e que estes elementos estão largamente presentes na sua música (Zaborowski, 2013). Na mesma linha de pensamento Krystian Tkaczewski, afirma que é inegável, a presença de elementos da sua

das valsas e mazurcas faz-se ouvir nesta obra prima de música vocal que foi sempre considerada com muito interesse por parte dos investigadores.” Tradução do autor.

²² A autora equivocou-se na grafia da língua polaca. A versão correta é “Lulajze Jezuniu”. A tradução direta é “Silêncio, pequeno Jesus”. No entanto uma tradução mais acertada será “Dorme Pequeno Jesus”. Tradução do autor.

Polónia Natal e que o fato de Chopin ter cultivado o hábito de compor e tocar mazurcas (a dança nacional polaca) durante toda a sua vida, revela uma presença de espírito da alma do seu país no seu processo criativo (Tkaczewski, 2014).

Por outro lado a correspondência do compositor citada por Zaborowski e Tkaczewski, revela um conhecimento alargado da natureza da música tradicional polaca (Zaborowski, 2013; Tkaczewski, 2014).

Na minha opinião, um fator demonstrativo da ligação de Chopin com a alma polaca é ter composto mazurcas – a dança nacional da Polónia – numa forma regular ao longo de toda a sua vida. As mazurcas de Chopin, na minha visão são um ponto agregador de variados fatores que as tornam obras tão originais. Esse ponto agregador une vários fatores como memórias da sua infância e dos contatos que teve com as populações do seu país; memórias da música interpretada na Varsóvia da sua juventude; um produto do contexto histórico resultante da Polónia não existir como país independente durante a sua vida, um resultado duma expressão de dor natural de alguém que saiu do seu país e nunca mais voltou, etc. As Mazurcas são portanto, quadros musicais que representam uma terra idealizada, que na altura em que foram escritas, não se sabia se alguma vez iria voltar a existir como nação livre e independente.

Concentremo-nos no que é a Mazurca. A Mazurca é uma dança tradicional polaca conhecida desde o Século XVI. Tem um ritmo ternário e a acentuação cai normalmente no segundo ou terceiro tempo. Nos dois séculos seguintes, a dança popularizou-se e foi difundida nos países vizinhos (Swartz, 1975, pp. 249-255). A mazurca teve origem nas melodias de danças tradicionais das regiões polacas de Mazóvia e Kujawy e dividiu-se em três tipos de dança *mazur*, *kujawiak* e *oberek* (Tkaczewski, 2014, p. 14). A *mazur* é uma dança viva, normalmente em tons maiores de forte carácter de improvisação. Em termos de velocidade é a dança intermédia entre a *oberek* (mais rápida) e a *kujawiak* (mais lenta). Tem a característica rítmica de ter muitos ritmos pontuados e a acentuação cair regularmente nos tempos fracos do compasso (Ibid., pp. 15-16). A *kujawiak* é a mais lenta das três danças. Normalmente em tom menor, a dança ganhou o seu carácter refinado através das interações da aristocracia com músicos populares. Destas interações nasceu uma dança de carácter refinado com as melodias a serem muitas vezes ornamentadas com apojaturas e trilos. A melodia na *kujawiak* normalmente é executada por um violino

acompanhado por um *basy*.²³ Uma característica importante da *kujawiak* é um progressivo aumento no ritmo da dança ou seja: começa lentamente mas vai acelerando para permitir passos mais ousados. Esse aumento progressivo do ritmo serve para acomodar o significado das palavras da letra (Ibid., pp. 24-26). A *oberek* é a dança mais rápida das três. É uma dança simples de ser reconhecida devido ao seu ritmo vertiginoso (Ibid., p. 28). Chopin segue uma característica da mazurca tradicional ao misturar numa mesma mazurca, dois ou mais tipos de dança normalmente em seções diferentes da mesma peça (Ibid., p. 91).

Muito se tem debatido sobre a interpretação das mazurcas de Chopin, uma vez que os seus elementos de inspiração são até hoje um mistério resultando em grandes diferenças de interpretação na mesma obra. Já no seu tempo, existiam grandes diferenças na compreensão desta música tão particular. Um episódio numa aula de Wilhelm von Lenz com Chopin (que marcou o final da amizade com Meyerbeer), ilustra bem esta realidade. Estavam professor e aluno a trabalhar a mazurca Op. 33 N° 2, quando o compositor Meyerbeer entrou na sala afirmando que a música estava em dois por quatro. Chopin ficou extremamente ofendido pedindo ao aluno para tocar novamente a mazurca enquanto marcava o tempo batendo com o lápis no piano. Perante a insistência de Meyerbeer, Chopin, fora de si sentou-se ao piano e contando os tempos e marcando os mesmos com o pé, tocou novamente a mazurca. Como Meyerbeer não ficou convencido, os dois homens separaram-se zangados um com o outro e nunca mais voltaram a ter boas relações, (Lenz in Zaborowski, 2013, pp. 1-2). Este episódio mostra-nos a complexidade na interpretação das mazurcas porque sendo uma dança tradicional, não respeita uma regularidade metronómica. Digamos que para se interpretar bem as mazurcas, é necessário por vezes, esquecer algumas das boas práticas da boa escola pianística nomeadamente no respeito da métrica habitual do compasso ternário.

A reação tão forte de Chopin aos comentários de Meyerbeer, tem a ver na minha compreensão, com o fato da Polónia e de toda a alma do povo polaco ser um tema muito querido para Chopin. Outro episódio contado por Ferdynand Dworzaczek, um médico de Varsóvia que conheceu Chopin em Paris demonstra a vontade de Chopin de cantar a sua Polónia ao piano:

²³ Instrumento grave de cordas friccionadas que servia tanto de baixo como de percussão.

One day Chopin was improvising. I was lying on the sofa; I was in ecstasy, listening to him and day-dreaming. All of a sudden his music rang out with a song which went to the heart of my soul... a well known song... a song from the homeland... beloved...from the family home... from childhood years... My heart throbbed with yearning, tears sprang to my eyes - I leapt up: 'Fryderyczyk!' I cried, 'I know that song from the cradle ... my mother used to sing it... I have it in my soul, and you just played it!' He looked round with a strange expression. His eyes shone; his fingers were moving delicately over the keys; 'You never heard this tune before!' he declared. 'But I have it here, here, in my soul!' I cried, pressing my hand to my breast. 'Oh!' - he rose and embraced me - 'you have just made me indescribably happy, there are no words for it! You never knew this song... only its spirit: the spirit of the Polish melody! And I am so happy to have been able to grasp and reveal it.'²⁴ (Eigeldinger, 1986, p. 284)

3.3. O compositor de salão por excelência

A escolha deste subtítulo é propositadamente irônica. A ironia resulta da intenção de mostrar as diferenças entre os contextos onde se fazia música na época do compositor e os nossos dias. Nos meios onde o compositor cresceu e exprimiu a sua arte (tanto em Varsóvia como Paris), a prática musical de excelência acontecia sobretudo em salões (Goldberg, 1997; Niecks, 1902). Estes salões eram encontros sociais onde entre outras atividades, se fazia música. Eram espaços patrocinados por pessoas abastadas pertencentes às classes da aristocracia ou burguesia, onde os círculos de amigos e conhecidos (segundo normas de conveniência) se reuniam para discutir os assuntos da sociedade, partilhar refeições, jogar, efetuar tertúlias políticas e cultivar arte. A música era portanto não só uma atividade muito cultivada nestes meios, mas eram principalmente estes encontros que

²⁴ “Um dia Chopin estava a improvisar. Eu estava deitado no sofá; estava em êxtase a sonhar acordado. De repente, a sua música transformou-se numa canção que tocou o coração da minha alma, uma canção bem conhecida, uma canção da terra... Amada... Da casa da família... Dos dias da infância... O meu coração pulsou de emoção, lágrimas invadiram os meus olhos. Levantei-me: ‘Fryderyczyk!’ - Chorei, ‘Eu conheço essa canção do meu berço... A minha mãe costumava cantá-la... Eu tenho-a na minha alma e tu acabaste de a tocar.’ Ele olhou ao redor com uma expressão estranha. Os seus olhos brilharam e os seus dedos moviam-se delicadamente nas teclas – ‘Tu nunca ouviste esta melodia antes’, declarou. ‘Mas eu tenho-a aqui, aqui, na minha alma!’ Chorei pressionando a mão no meu peito. ‘Oh’ - levantou-se e abraçou-me – ‘Acabaste de me fazer indescritivelmente feliz, não há palavras! Tu nunca tinhas ouvido esta canção... Apenas o seu espírito: o espírito da melodia polaca! E eu estou tão feliz por o ter conseguido compreender e revelar!’” Tradução do autor.

permitiam a promoção e difusão de novas músicas e que igualmente construíam a reputação de músicos em ascensão (Ho Sze-Hwei, 2012). Este mundo é segundo Jim Samson, marcadamente diferente da forma como ouvimos, compreendemos e interpretamos a música de Chopin nos nossos dias (Samson, 2001). Samson define a forma como olhamos atualmente para a música de Chopin como “Chopin for today”,²⁵ caracterizando-a por ser o mundo dos Steinways, recitais e Classic FM, (Ibid., p. 382). O autor defende que a indústria musical dos nossos dias promove uma cultura de *risk-free listening*,²⁶ (Ibid.), e que esse fator nos condiciona na compreensão duma música marcada por liberdades interpretativas resultantes duma época onde áreas onde composição, transcrição e improvisação, não estavam tão separadas como nos nossos dias (Ibid., p. 383).

Destes fatores resultam as dificuldades de interpretação para o performer moderno. Quando abordamos uma música que foi pensada para um salão estamos perante uma sonoridade imaginada para uma audiência de poucas dezenas de pessoas. Ora, hoje esta música é muitas vezes interpretada em grandes auditórios onde a audiência pode atingir milhares de indivíduos. Imediatamente se levanta a questão da dinâmica. Mas não só a dinâmica é um desafio: é toda uma conceção de sonoridade e detalhes. Trata-se dum intimismo difícil de reproduzir numa grande sala. Essas dificuldades são mencionadas igualmente pelo pianista Murray Perahia: “It just shows you that tastes don't change! Still loud and showy - that's the byword today”²⁷ (Perahia in Rink, 2001, p. 9). Perahia recorda que Chopin pela delicadeza da sua sonoridade enfrentou muita incompreensão no seu tempo. E que essa incompreensão continua a acontecer nos nossos dias se um pianista não tiver o gosto habitual duma sonoridade com grande volume.

É conhecido o fato de que Chopin não apreciava de todo um som demasiado forte e estridente do piano o qual chamava “un aboiement de chien”²⁸ (Eigeldinger, 2006, p. 44). Chopin com efeito, tanto a tocar piano como a ensinar, tinha uma conceção de sonoridade

²⁵ “Chopin para hoje.” Tradução do autor.

²⁶ “Audição sem riscos.” Tradução do autor.

²⁷ “Só mostra que os gostos não se alteram! Barulhento e demonstrativo - é a moda dos nossos dias.” Tradução do autor.

²⁸ “Um ladrar de cão.” Tradução do autor.

baseada numa infinidade de graus intermédios entre o *Pianíssimo* e *Fortíssimo* (Ibid., p. 51). Essa variedade de nuances, advinha dum desenvolvimento que Chopin ofereceu à técnica pianística explorando uma grande variedade de toques criando uma multitude de cores, de nuances, de ataques e timbres do instrumento. Segundo o seu biógrafo Frederick Niecks, na sua conceção sonora que aplicava nos seus métodos de ensino, Chopin inspirou-se na escola do *Legato* de Clementi e Cramer e elevou-a a novos patamares onde o piano ganhou um imenso poder expressivo através das cores sonoras resultantes duma infinidade de diferentes toques (Niecks, 1902, p. 181-182). Com efeito, Chopin caracterizava-se por ter um som extremamente doce e raramente atingia a dinâmica de *Fortíssimo* (Ibid., pp. 96-97). Mas sendo a sua sonoridade doce e delicada, tinha uma riqueza tímbrica que lhe oferecia um alcance de penetração na audição do ouvinte onde numa dinâmica de *Pianíssimo*, todas as notas soavam com a clareza dum sino, (Ibid., p. 339). Essa variedade de nuances fazia com que a dinâmica de forte em Chopin, fosse uma realidade relativa e não absoluta. Com uma grande variedade de dinâmicas intermédias, conseguia que o seu forte tivesse um grande poder mesmo que na realidade não fosse um forte ao estilo dos nossos dias. Na verdade tratar-se-ia dum forte baseado na sua construção dinâmica trabalhando com muita delicadeza a audição do ouvinte. Era o seu forte individual, que com uma preparação duma sonoridade doce e um controlo absoluto de *Crescendos* e *Diminuendos*, adquiria uma potência particular, (Eigeldinger, 2006, pp. 83-84). Essa potência era impressionantemente forte mas era de curta duração (Niecks, 1902, p. 182).

Se essa sonoridade tão delicada se baseava na fragilidade da sua saúde física como propõe David Kasunic, (Kasunic, 2004, p. 174), ou se tratava apenas da sua estética musical, provavelmente nunca o saberemos. O que sabemos sim, é que tocava piano e ensinava a técnica pianística como um meio delicado e nobre de comunicar emoções humanas. Dizia ele ao seu aluno Georges Mathias: “Caressez la touche, ne la heurtez jamais!”²⁹ (Mathias in Eigeldinger, 2006, p. 50). Segundo a sua visão, o intérprete devia encontrar o seu modo natural e pessoal para em união com o instrumento, contar (cantando ao piano), a sua história musical (Eigeldinger, 2006, pp. 78-80).

É de realçar que outro fator importante ao se fazer música em salões são os instrumentos e a sua potência sonora. Os instrumentos do seu tempo tinha um volume sonoro inferior aos

²⁹ “Acaricie a tecla, nunca lhe bata.” Tradução do autor.

atuais e como lembra o seu aluno Karol Mikuli, os pianos do tempo de Chopin eram instrumentos pequenos e delicados onde a dinâmica de forte efetivamente forçava a mecânica criando sons desagradáveis ao ouvido (Mikuli in Eigeldinger, 2006, p. 44). Não é surpreendente que Chopin não gostasse dum som forte e forçado do piano quando a mecânica desses instrumentos não estava preparada para tais dinâmicas. Mas sim, o piano moderno está preparado para elas e aguenta grandes pressões físicas impostas pelo pianista sem perder a qualidade sonora. Sabendo nós, que a música foi composta para outros instrumentos, para outras salas e para outros mundos sonoros, surgem naturalmente desafios para os pianistas modernos e são necessários processos de decisão invocados pelo pianista Josep Colom.³⁰

Outro desafio para o pianista moderno e que era muito apreciado nos salões do Século XIX, é o caráter de improvisação na música e que Chopin (como a grande maioria dos seus contemporâneos), sempre cultivou. No tempo de Chopin, a partitura era um ponto de partida para a expressão musical. Nos nossos dias, a partitura é muitas vezes tratada como uma realidade absoluta da qual, o performer não tem o direito de se afastar. Chopin nunca tocava uma obra da mesma forma e consoante a sua inspiração variava a sua interpretação (Eigeldinger, 2006, pp. 80-81). Eram constantes as improvisações nos serões musicais que frequentava, tanto improvisações como modelações improvisatórias de obras escritas. Grace Ho Sze-Hwei alerta-nos para o fato de que nos salões parisienses, era uma prática comum o pianista (que quase sempre também era compositor), improvisar ao estilo dum Prelúdio antes da performance propriamente dita. E fazia-o por motivos práticos: por um lado atraía a atenção do público que poderia estar a conversar ou a comer; por outro experimentava o estado do piano sentindo a sua mecânica (que naquele tempo poderia variar imenso de instrumento para instrumento) ou poderia igualmente demonstrar dotes virtuosísticos oferecendo um cunho pessoal à obra que iria interpretar (Ho Sze-Hwei, 2012 pp. 17-37). Na mesma obra já escrita, o próprio compositor poderia (e era prática comum), improvisar e variar diferentes ornamentações oferecendo à obra, uma espontaneidade própria da inspiração do momento, (Zaborowski, 2013; Hunecker, 1966). É quase impossível nos nossos dias, pensar-se em misturar numa performance, uma improvisação do intérprete e a performance duma obra de Chopin, no entanto, compreendendo um forte

³⁰ A transcrição da entrevista de Josep Colom encontra-se no Anexo B1.

caráter de improvisação desta música, talvez nos possamos libertar de normas de interpretação estabelecidas pelo mundo das gravações e da cultura da audição sem riscos imposta pela indústria musical mencionada por Jim Samson.

O facto de Chopin valorizar tanto a música de salão, não significa que não acontecessem concertos públicos. Na realidade, ele participou em alguns. Mas, para os nossos olhares contemporâneos, talvez seja surpreendente o escasso número de performances de Chopin como pianista em concertos públicos (Cortot, 2013). Janet Lopinski salienta que os concertos públicos do seu tempo assemelhavam-se a um moderno espetáculo de variedades, onde poderiam coexistir diferentes estilos musicais como obras sinfónicas, piano solo, áreas de ópera, música de câmara, etc; sendo mesmo prática comum, separar os andamentos da mesma obra (por exemplo, tocar-se o primeiro andamento da obra na primeira parte do concerto e os restantes na segunda). Lopinski recorda que Chopin nunca se mostrou interessado em participar em grandes concertos tendo sido criticado repetidamente por ter uma sonoridade demasiado delicada que não conseguia encher uma sala de concerto ao contrário duma escola do piano brilhante que estava na moda no seu tempo. No entanto, a própria personalidade tímida de Chopin assim como a linguagem intimista da sua música terão sido os fatores que explicavam a sua preferência por partilhar a sua música em salões privados. Segundo Lopinski, ao longo da sua vida, as suas aparições públicas terão sido cerca de 30 à média de mais ou menos duas por ano (Lopinski, 2010, pp. 17-19).

3.4. Poesia duma alma atormentada

Chopin sempre foi idiomático e até misterioso em relação a partilhar as suas impressões sobre as suas próprias obras (Karasowski, 1938; Cortot, 2013). Esta complexidade na descodificação desta música é perfeitamente ilustrada nas palavras de Mieczysław Tomaszewski:

Le syndrome stylistique de la musique de Chopin est composé de contradictions toutes particulières: cette musique est née du piano, mais du piano considéré comme un instrument chantant; elle se défend contre l'idée de 'programme', mais elle est capable de transmettre des significations extra-sonores; elle est particulièrement imprégnée d'émotions, mais elle présente la rigueur classique par sa forme; elle puise aux sources folkloriques et nationales, mais son écriture montre

un raffinement professionnel; elle est empreinte de poésie, parfois presque onirique, mais elle réagit avec force dans des situations extrêmes de la biographie et de l'histoire de la nation.³¹ (Tomaszewski, 1989, p. 200)

Efetivamente, a música de Chopin é um resultado artístico duma vivência singular, dum momento histórico da vida coletiva do seu povo, duma saúde débil e dum período particular onde tantos artistas geniais coincidiram e se influenciaram mutuamente marcando a história das artes em geral (Niecks, 1902; Liszt 1863). A sua música contém uma poesia inerente duma dor de alma marcada por um profundo sentimento de perda. A sua vida foi marcada por constantes separações e longos períodos de sofrimento. Separações da sua família, dos seus amigos, da sua terra e das mulheres que amou.³² A estes fatores acrescenta-se o particular contexto histórico da exaltação dos valores de uma identidade de luta de libertação do povo polaco, que muito marcou a sua existência. Por outro lado, a constante fragilidade na sua saúde, agravou as dificuldades que moldaram a sua psicologia e influenciaram a sua música (Boczkowska, 2012).

Um acontecimento em especial marcou a sua vida. Varsóvia revoltou-se contra o poder russo czarista em Novembro de 1830. Essa revolta foi esmagada em Setembro do ano seguinte, tendo a capital polaca sido brutalizada pelas tropas russas. Este período de instabilidade apanhou Chopin fora da Polónia e sem forma de se informar sobre os acontecimentos. Uma vez que Chopin já tinha abandonado o seu país, a incerteza sobre o que tinha acontecido aos seus próximos e à sua terra, angustiou-o profundamente, assim como marcou muito a psicologia da comunidade de exilados polacos nas décadas seguintes, (Ibid., p.207). São deste período algumas das obras que ilustram um grande sentimento de revolta como o Scherzo Op. 20, a Balada Op. 23, o Estudo Op. 10 N° 12 (normalmente conhecido por revolucionário), e o prelúdio em ré menor que iria ser

³¹ “O síndrome estilístico da música de Chopin é composto por contradições bem próprias: esta música nasce do piano, mas do piano considerado como um instrumento cantante; defende-se contra a ideia de programa mas é capaz de transmitir significados extra-sonoros; é particularmente empregnada de emoções mas apresenta o rigor clássico pela sua forma; ela bebe das fontes folclóricas e nacionais mas a sua escrita mostra um refinamento profissional; está cheia de poesia por vezes até honrífica mas reage com força em situações extremas da biografia e da história da nação.” Tradução do autor.

³² Konstancja Gładkowska que foi o seu amor dos tempos do Conservatório, Maria Wodzińska de quem ficou noivo em 1836 e George Sand de quem se separou em 1847.

incluído mais tarde no Op. 28 (Lam (Fang), 1979, pp. 19-20). Estas obras mostram pelo seu caráter, um grande sentimento de desespero e turbulência interior.

No entanto, a dor e a melancolia, o sentimento de perda, uma incerteza quanto à identidade, porventura até um questionamento da própria vida, são sentimentos que acompanham a generalidade do seu percurso (Kallberg, 2001; Kallberg, 1985). Embora nos tenha dado poucas chaves para compreendermos claramente as mensagens da sua música, deixou-nos sinais codificados que cada intérprete pode tentar compreender e aplicar na sua interpretação. O enigma da música de Chopin é salientado por Jim Samson quando defende que muitas vezes nas suas composições, o título não indica claramente o caráter e a estrutura da obra (Samson, 1989). A dor exprimida na música e a complexidade psicológica da obra de arte ficavam em grande medida, à descrição do intérprete. Até porque ele próprio tocava as suas obras sempre numa forma diferente (Eigeldinger, 1986). Mencionando a variedade de caracteres oferecidos à interpretação numa determinada obra, é interessante olhar para o fato de que Chopin raramente nos deixou indicações de metrônomo anotadas por ele próprio. Essas escassas indicações acontecem apenas em algumas obras até ao ano de 1836 e a partir dessa data, as mesmas cessam definitivamente (Higgins, 1973).

Fica por tanto a ideia de que Chopin enquanto pedagogo da sua própria obra, tentava que o aluno se desenvolvesse e criasse a sua própria interpretação da mensagem musical (Eigeldinger, 2006; Jaeger, 1978; Niecks 1902).

Uma descrição numa das suas aulas, ilustra bem o enigma da interpretação da sua música:

Je lui dois tout pour l'expression toujours différente qu'il m'enseignait à placer dans les œuvres que je jouais de lui. C'est pourquoi j'ai si souvent pleuré quand j'avais travaillé un de ses morceaux et qu'il me le jouait ; pour m'en montrer le style, il me faisait entendre la pièce tout autrement que la dernière fois. Et, pourtant, c'était toujours admirable! [...] Que de fois je l'ai vu se lever du canapé où il était étendu et prendre ma place au piano pour exécuter, comme il la sentait, l'œuvre que je venais

de lui jouer - mal - c'est-à-dire dans une tout autre expression, bien que l'ayant longuement travaillée!³³ (Eigeldinger, 2006, p. 81)

Analisando situações como esta, acredito que Chopin tivesse a intenção de que cada aluno em vez de imitar o mestre, criasse o seu próprio mundo expressivo não existindo uma verdade final sobre a compreensão da obra musical. Por isso, toda a carga emocional resultante duma vida atribulada, embora não descrita pelo compositor, está presente na música e é ao compreendê-la, que oferecemos uma profunda humanidade a uma música nascida das mais íntimas emoções humanas.

Compreender a sua biografia, é um passo necessário assim como conhecer as recomendações que partilhava nas aulas de piano. Mas a música de Chopin, contém uma dimensão mais profunda. Como foi uma música que resultou duma alma atormentada, transporta emoções que a teoria e análise musical não são suficientes para a explicar. Nem tão pouco os ensinamentos do professor de piano. Acredito que para se tocar Chopin duma forma profunda que comunique sentimentos com o público, é necessário que o pianista não se comporte como um bom aluno de piano mas sim como um artista e comunicador. O pianista deverá dialogar com a sua intimidade e com a ajuda da música de Chopin, produzir sons que contem uma narrativa que não tendo palavras, contém uma infinidade de mensagens, (Klein, 2004).

3.5. Plenitude duma linguagem pianística única

Chopin foi simultaneamente um compositor e pianista virtuoso. E por isso torna-se difícil desligar as suas ideias musicais da sua performance pianística. Performance essa, baseada numa sonoridade única e num estilo muito próprio de fazer música. O facto de Chopin ter vivido antes do mundo das gravações, coloca-nos o problema de termos poucas fontes para a compreensão daquele seu estilo de executar o piano que o crítico musical do seu tempo,

³³ “Devo-lhe tudo em relação à expressão sempre diferente que ele me ensinava a colocar nas suas obras que eu tocava. É por isso que chorei tantas vezes quando eu trabalhava uma das suas obras e que ele a tocava para mim. Ao mostrar-me o estilo, ele fazia com que eu ouvisse a peça duma forma completamente diferente da última vez. E portanto, era sempre admirável. [...] Algumas vezes vi-o a levantar-se do sofá onde estava deitado e tomar o meu lugar ao piano para executar como ele sentia, a obra que eu tinha acabado de tocar "mal", quer dizer, com uma expressão completamente diferente mesmo tendo-a trabalhado por muito tempo!” Tradução do autor.

Gustave Chouquet chamava “the true style”³⁴ (Chouquet in Eigeldinger, 1986, p. 176). O seu mundo sonoro é transportado para os nossos dias pelas palavras de quem o conheceu. No entanto, deparamo-nos com alguns desafios. O primeiro tem a ver com a falta de exatidão nos testemunhos daquela época. O Século XIX foi uma época dominada pelo pensamento romântico e por isso, muitas vezes os testemunhos careciam duma análise objetiva e dum rigor de conceitos. Muitas vezes, ficamos com a impressão de que as emoções falavam mais alto. Nesses casos torna-se difícil extrair informações úteis e objetivas até porque existem testemunhos contraditórios por exemplo, em relação às suas variações de tempo e utilização de *Rubato* (Dirkse, 2013). Fica igualmente a impressão de que a sua personalidade e a sua música tocavam as pessoas de tal forma que estas ficavam dominadas por fortes emoções e que as mesmas dominavam as suas apreciações. Munido dum espírito científico moderno, o académico suíço contemporâneo Jean-Jacques Eigeldinger, auxilia-nos grandemente com a sua esplendida obra “Chopin vu par ses élèves”³⁵ (Eigeldinger, 2006). Nela, Eigeldinger efetua uma recolha meticulosa de informações relevantes para a compreensão das suas ideias sobre música e interpretação pianística. Ao longo de centenas de páginas, temos acesso a testemunhos em primeira mão (sobretudo alunos), que nos revelam caminhos que podem auxiliar o performer moderno a repensar a performance desta música tão íntima e especial. E quando abordamos a temática dos seus alunos, deparamo-nos com uma nova dificuldade. Embora tendo sido um grande professor, Chopin não criou uma escola pianística. O seu estilo de tocar e pensar a música, não se impôs. Jonathan Bellman argumenta que a construção do pianismo moderno se baseou na escola dos alunos de Liszt e dos produtos dos conservatórios russos do final do Século XIX. Esta escola mais atlética do piano, fundamenta-se em três fatores essenciais para o sucesso nos concursos modernos que abrem as portas das carreiras de concertistas da atualidade: uma mecânica impecável apoiada na capacidade de executar as obras mais difíceis do repertório sem notas erradas; uma homogeneidade de ideias interpretativas de forma a limitar os riscos do julgamento de júris e uma potência sonora que permita a projeção do som do piano em grandes salas. Este pensamento é para muitos a única forma aceitável de tocar piano e por isso, Bellman salienta que hoje em dia, um pianista que

³⁴ “O estilo verdadeiro.” Tradução do autor.

³⁵ “Chopin visto pelos seus alunos.” Tradução do autor.

pretenda exprimir uma forte individualidade interpretativa, que não queira projetar um grande som ou que toque muitas notas erradas como muitos dos grandes pianistas das primeiras décadas do Século XX, tem muitas dificuldades em criar uma carreira (Bellman, 2000, p. 149). Ora, o mundo de Chopin representava o oposto: um mundo sensível onde a beleza musical se apreciava sobretudo em ambientes íntimos. No seu pensamento pianístico, valorizava elementos como sensibilidade na expressão musical, delicadeza na variedade de ataques ou procura da qualidade de som. Essa qualidade era baseada numa infinita variedade de ataques que iriam permitir a individualização da interpretação. O que Chopin valorizava num artista era, sobretudo a individualidade – a capacidade do pianista ser um artista e exprimir, as suas ideias musicais por si próprio. Como vimos anteriormente, Chopin não apreciava cópias sonoras e quando os seus alunos baseavam a sua interpretação na imitação do mestre, mostrava novos caminhos para que o aluno fosse capaz de construir e desenvolver a sua própria linguagem artística. Existem mais razões que explicam o facto de Chopin não ter criado uma escola pianística. Por um lado, os seus alunos eram na sua maioria aristocratas abastados (sobretudo mulheres) e as suas obrigações sociais não lhes permitiam fazer grandes carreiras de concertista (Jaeger, 1978). Por outro lado, após esta investigação, fiquei com a opinião de que o próprio Chopin seria contrário a uma standardização da interpretação pianística visto que valorizava a individualidade e originalidade e não a repetição de ideias e efeitos interpretativos. A ideia de criar padrões na interpretação musical é uma realidade moderna resultante em grande medida do mundo das gravações e das políticas das Indústrias da Música. Chopin viveu antes da época das gravações e por isso, o seu mundo sonoro desapareceu. Segundo alguns académicos, existe a necessidade de estudar no Século XXI, o pianismo do Século XIX segundo os princípios da interpretação historicamente inspirada. Com essa abordagem, tenta-se reconstruir o mundo sonoro da música de Chopin da primeira metade do Século XIX, muito afastada dos cânones do pianismo moderno (Samson 2001; Ho Sze-Hwei, 2012).

Já no seu tempo, Chopin tinha uma sonoridade única que se distinguia dos pianistas seus contemporâneos pela sua originalidade e beleza (Marmontel, 1885). E a necessidade da materialização dessas ideias musicais originais, levou a que Chopin tivesse sido um inovador desenvolvendo técnicas muito particulares que lhe serviam de ferramentas para a sua linguagem pianística original. Na minha visão, o principal contributo de Chopin para a

técnica pianística tem a ver com o que entendo por humanização do piano e o desenvolvimento do seu estilo *Cantabile*. Embora não tenha sido o primeiro a cultivar um estilo *Cantabile* nos instrumentos de tecla, Chopin pela originalidade do seu estilo de execução e consequente sonoridade, ergueu-o a patamares que já no seu tempo, surpreendiam quem o ouviu. Essa humanização do piano passa pela variedade de ataques que permitiram a criação de novas sonoridades: ao transformar o piano num instrumento sensível a uma infinidade de toques, o artista consegue que o piano represente uma multitude de cores e timbres resultantes da sua imaginação musical. Com Chopin, o piano ganha cores, pinta quadros sonoros, conta histórias, canta representando diferentes timbres de voz humana e imita diferentes instrumentos (Kasunic, 2004). Mas para tudo isto acontecer, foram necessários recursos técnicos. O primeiro tem a ver com o fato de Chopin compreender a diferente natureza de cada dedo. Em vez de tentar que todos os dedos tivessem artificialmente a mesma energia, Chopin compreendeu a anatomia da mão humana e explorou o timbre particular de cada dedo e aplicou os resultados em música (Cortot, 2013). Possuindo uma mão muito elástica e cultivando uma grande leveza de toque, desenvolveu variadas dedilhações originais. Essas dedilhações passavam por exemplo pela frequente utilização do primeiro dedo em teclas pretas (Mazurca Op. 59, Nº 3), passagens do primeiro dedo apoiando-se no quinto dedo (Scherzo Op. 20) ou passagens rápidas usando cruzamentos dos dedos três, quatro ou cinco (Balada Op. 52). Como consequência, essas dedilhações foram uma ferramenta importante no desenvolvimento do seu estilo *Cantabile*. Por exemplo, é conhecido o fato de que Chopin, se fosse necessário utilizava o mesmo dedo em duas teclas consecutivas (não só na passagem duma tecla preta para uma branca mas também de tecla branca para tecla branca) se isso facilitasse a execução e a construção do timbre da voz em questão. É igualmente conhecido, a sua predileção por teclas pretas uma vez que estas se encaixam bem na anatomia da mão humana. Como exemplo disso mesmo, Chopin tinha uma predileção por trabalhar com os seus alunos a qualidade de som servindo-se das escalas de mi maior e si maior por estas terem muitas teclas pretas e se adaptarem bem à anatomia da mão (Cortot, 2013).

Parece-me importante recordar que o desenvolvimento destas técnicas foi articulado com o avanço tecnológico dos diferentes pianos do seu tempo. Chopin explorou ao máximo os recursos dos seus instrumentos. Em obras como os Noturnos (de textura clara entre baixo, acompanhamento e melodia), é sentida a característica duma variedade sonora entre

registos no piano Pleyel que permitia uma marcada diferenciação de timbres entre as vozes da textura musical (Eigeldinger, 1986). Este fator de progresso tecnológico apoiava-se muito no desenvolvimento da utilização dos pedais, área onde Chopin foi exímio explorando-os na criação das mais variadas cores sonoras, (Marmontel, 1885; Jung, 2007).

Outra característica importante da sua linguagem é a exploração física e musical do pulso. Chopin valorizou a maleabilidade do pulso. Com o seu movimento, o pulso acompanha a frase servindo de caixa-de-ressonância para a ideia musical. A este fator, oferecia uma grande importância porque orientava os seus alunos para a ideia de que um bom trabalho de pulso, ajudava na construção duma bela sonoridade, elemento essencial no seu pensamento pianístico (Ibid.). O Estudo Op. 10 N° 1 é um exemplo da importância que Chopin oferecia ao pulso desenvolvendo a técnica de que orientando o mesmo na direção da frase, o pianista conseguia extrair sonoridades inovadoras uma vez que o pulso permitia que a mão se movesse com ligeireza explorando rapidamente, todas as áreas do teclado. Outras obras apresentam momentos onde esta exploração do pulso pode ser igualmente verificada como no Scherzo Op. 20 ou na Balada Op. 52.

Estes são alguns exemplos das ferramentas que marcaram o seu estilo de execução tão particular. Um comentário de Berlioz publicado a 15 de Dezembro de 1833, na revista “Le Rénovateur”, representa muito da impressão que a sua sonoridade causava nos seus contemporâneos:

[...] Ses mélodies, toutes imprégnées des formes polonaises, ont quelque chose de naïvement sauvage qui charme et captive par son étrangeté même [...]. Malheureusement il n'y a guère que Chopin lui-même qui puisse jouer sa musique et lui donner ce tour original, cet imprévu qui est un de ses charmes principaux ; son exécution est marbrée de mille nuances de mouvement dont il a seul le secret et qu'on ne pourrait indiquer.

Il y a des détails incroyables dans ses Mazurkas; encore a-t-il trouvé le moyen de les rendre doublement intéressants en les exécutant avec le dernier degré de douceur, au superlatif du piano, les marteaux effleurant les cordes, tellement

qu'on est tenté de s'approcher de l'instrument et de prêter l'oreille comme on ferait à un concert de sylphes ou de follets.³⁶ (Berlioz in Eigeldinger, 2006, p. 103)

Como vimos, Chopin tinha uma sonoridade muito própria. E tinha também um estilo bem detalhado de escrever música. Mas devido às suas ideias e ao contexto histórico onde viveu, existe a necessidade dum grande trabalho de interpretação por parte do pianista. Trabalho esse que iremos explorar no capítulo seguinte.

³⁶ “[...] As suas melodias, todas emprenhadas de formas polacas, têm algo de ingenuamente selvagem que seduz e cativa pela sua própria estranheza [...]. Infelizmente, só existe Chopin ele próprio que possa tocar a sua música e dar-lhe aquele toque original, aquela imprevisibilidade que é um dos seus principais charmes; a sua execução é talhada de mil nuances de movimento que só ele tem o segredo que nunca poderá ser revelado por indicações.

Existem detalhes incríveis nas suas mazurcas e ainda por cima, ele encontrou a forma de as tornar duplamente interessantes ao executá-las no último nível de doçura, no superlativo do piano, os martelos a acariciar as cordas de tal forma que somos tentados a aproximar-nos do instrumento e encostar a orelha como faríamos num concerto de silfos ou elfos.” Tradução do autor.

4. O intérprete

Para a obra musical ganhar vida e se tornar um veículo de comunicação humana, é necessário um intérprete. O intérprete (que neste caso é o pianista) irá analisar a informação ao seu dispor e irá tentar reconstruir a obra de arte musical. Neste capítulo irei focar-me na questão do intérprete, salientando os seus processos de reflexão, decisão e procura da sua identidade sonora. Igualmente, com este capítulo tentarei criar a ponte entre os conhecimentos adquiridos no capítulo anterior sobre compositor e obra e o capítulo seguinte onde atingirei a etapa final da preparação da performance com a preparação do piano.

4.1. O caminho da identidade

Ao longo desta investigação, tive uma pergunta sempre presente no meu espírito: quais são os recursos necessários para um pianista ser um bom intérprete da música de Chopin? Alan Walker, propõe-nos um caminho de compreensão simples baseado em quatro pontos. O primeiro ponto tem a ver com a procura da beleza sonora. Walker aborda a dicotomia entre o fato do piano ser um instrumento percussivo e simultaneamente, possuir características cantantes. Essas diferentes capacidades podem ser úteis em diferentes estilos de música sendo as características cantantes mencionadas como as indicadas para a música de Chopin. No segundo ponto, defende um olhar clássico sobre a sua música. Walker recorda que os seus grandes exemplos foram Mozart e Bach e aponta para o fato dos 48 Prelúdios e Fugas de Bach terem sido um dos seus companheiros quotidianos. Cabe então ao intérprete inteligente, valorizar as riquezas polifónicas resultantes dessa inspiração (evitando uma criação de vozes artificial). O terceiro ponto alerta para a necessidade dum tratamento subtil das dinâmicas nesta música. É salientado que hoje em dia é muito comum tocar-se esta música com um volume sonoro exagerado o que vai contra a natureza das ideias do compositor. Recorda que Chopin era um pianista com um volume sonoro reduzido e que construía os contrastes com base em graduações dinâmicas sendo as suas dinâmicas bastante relativas. Se o topo máximo da dinâmica for atingido com uma inteligência de graduação na construção dinâmica, não será necessário atingir um *Fortíssimo* que possa conduzir a deselegâncias. O quarto ponto, é designado por arte da interpretação musical. É argumentada a necessidade da interação entre um conhecimento sólido da música e seus processos de composição e a necessária liberdade de interpretação neste estilo de música.

A música de Chopin pelo seu estilo e contexto histórico, requer uma capacidade de análise do intérprete e uma inteligência nos processos de decisão (Walker 2010, p. 21). Para ilustrar este último ponto, é apresentada uma frase reveladora do pianista Artur Schnabel (1882-1951) “a free walk across firm ground”³⁷ (Schnabel in Walker, 2010, p. 21).

Liberdades de interpretação e tomadas de decisão audazes podem levar a riscos de julgamento por parte de júris, agentes culturais e públicos. Esses julgamentos podem conduzir intérpretes jovens a eventuais dificuldades no estabelecimento de carreiras. Como foi referido anteriormente, vivemos numa cultura de minimização do risco de surpresas na audição musical (Samson, 2001, p. 382). Mas como Alan Walker afirma, a performance da música de Chopin é uma questão cada vez mais atual e global. Para defender esta ideia, apresenta exemplos que fundamentam a sua convicção de crescente globalização desta música: constante difusão nas rádios um pouco por todo o mundo, presença habitual em programas de concerto, sucessos de venda no mercado discográfico, estabelecimento a uma escala global de concursos dedicados à sua interpretação e por fim, a atualidade de Chopin ser um símbolo da Polónia (Walker, 2010. p. 19).

Perante esta realidade, algumas questões surgem naturalmente: o que fazer – como gerir essa aparente contradição entre a necessidade de criar um espaço e o perigo de ser demasiado audaz no momento de decidir? Como criar uma identidade particular numa música tão tocada. Foi essa pergunta que fiz a três pianistas de diferentes contextos.

Sabrina Bloch³⁸ tem a posição de simplesmente não pensar nisso. Bloch ao abordar a música de Chopin, apoia-se na sua leitura da partitura sem olhar para o que fazem os outros pianistas.

José Miguel Amaral³⁹ perante a mesma questão, começa por se concentrar sobre o que não se deve fazer: não gosta dum Chopin demasiado sentimental e de interpretações onde os pianistas explorem artificialmente a vertente polifónica criando e salientando vozes pouco naturais. Aponta como o caminho a valorização da simplicidade, que segundo a sua opinião, é a grande busca em Chopin. Para se atingir a simplicidade, José Miguel Amaral

³⁷ “Uma caminhada livre sobre terreno firme.” Tradução do autor.

³⁸ A transcrição da entrevista de Sabrina Bloch encontra-se no Anexo B3.

³⁹ A transcrição da entrevista de José Miguel Amaral encontra-se no Anexo B2.

defende o que chama “Improviso trabalhado”. O “improviso trabalhado” é a noção do pianista após muitas horas de trabalho, conseguir recriar naturalmente a ideia de improviso que foi uma das características do modo como Chopin pensava e executava música. Amaral sugere por fim, que um dos caminhos de possível exploração do pianista dos nossos dias, pode ser um desenvolvimento numa utilização metódica do pedal e das ressonâncias possibilitadas pelo instrumento moderno. Assumindo que o instrumento atual é bem diferente dos instrumentos de Chopin, José Miguel Amaral defende que o pianista moderno pode explorar novas sonoridades compreendendo e experimentando o pedal dos seus instrumentos atuais sem exageros de utilização uma vez que segundo ele, a utilização do pedal em demasia é um grande erro de interpretação nesta música.

Josep Colom por seu lado, aborda a identidade do pianista sob um ângulo diferente. Colom acredita que fazer diferenças apenas com a intenção de nos distinguirmos, não deve ser o caminho porque isso leva a maneirismos artificiais. O pianista espanhol indica que o caminho passa por nos libertarmos de estereótipos. Na sua opinião, o pianista deve documentar-se, recolher o máximo de informação possível e deve ter a capacidade de assumir e defender as suas tomadas de posição. Colom apresenta o caso da prática de por vezes executar as duas mãos com uma ligeira *Décalage* para efeitos de diferenciação de vozes como um exemplo da necessidade do pianista assumir as suas opções interpretativas. Uma frase recolhida na sua entrevista é muito informativa sobre o seu pensamento:

Eu também tinha vergonha e tocava com as mãos juntas. Mas fui lendo, fui-me animando, fui-me documentando... Se toco desta forma, a mim parece-me mais criativo, tenho mais possibilidades e sinto-me mais livre, e exprimo-me melhor... Claro que já não vou participar em concursos! E não me importo nada do que digam os críticos. Em primeiro lugar, tu tocas é para ti próprio. É assim na realidade. E não é por egoísmo. É que se não tocas para ti e através de ti, o que vais fazer é uma magistral exposição da música mas não a vais viver plenamente e transmitir esta vivência aos outros! (Anexo B1.)

A ideia de nos libertarmos dos estereótipos já era defendida em 1920 pelo pianista Josef Hofmann que afirmava que um erro habitual dos pianistas é pensarem que determinado compositor ou estilo deve ser tocado numa determinada forma rigorosa e sem adaptação (Hofmann, 1920, pp. 14-15). Sobre o caso de Chopin, Hofmann afirma que cada obra tem

as suas particularidades e que o caminho para assimilar a sua profundidade é o estudo de cada obra individualmente. Hofmann salienta que um pianista pode tocar bem (no estilo correto), uma obra de Chopin mas isso não significa que tenha bons resultados se aplicar o mesmo estilo noutra música do mesmo compositor. Por isso, defende que não deve existir apenas uma técnica ou uma abordagem para toda a música dum compositor (Ibid., pp. 48-49).

Pessoalmente concordo muito com Colom na medida em que se o pianista se informar, deve ter o direito de opinião e procurar o seu próprio caminho individual tanto a nível de sonoridade como opções interpretativas. Colom refere na sua entrevista que sabemos que Chopin tocava com muita liberdade. Essa opinião é reiterada pelos testemunhos sendo um exemplo material disso mesmo, as diferenças de anotações que Chopin fazia nas partituras dos seus alunos, que podem levar a diferentes interpretações na mesma obra (Eigeldinger, 1986). Outro fato que prova que não existe uma verdade absoluta sobre esta música, são as diferenças que existem nas partituras das primeiras edições que enviava aos seus editores em França, Inglaterra e Alemanha (Kallberg 1983a; Kallberg, 1983b).

Na minha opinião, o caminho da identidade na interpretação da música de Chopin passa pela capacidade do intérprete de imaginar e sonhar. Essa imaginação materializa-se quando o pianista consegue criar dentro de si, cenários imaginativos que o auxiliem na recriação da música. Não existe uma receita para isto uma vez que cada pessoa imagina de forma diferente e muitas vezes, o seu imaginário baseia-se no seu percurso de vida e condições físicas e psicológicas.⁴⁰ No meu caso, esses cenários podem ser concretamente, uma vez que vivi na Polónia, imaginar paisagens, cheiros e sons ou momentos sociais deste país quando executo Mazurcas. Ainda nas mazurcas, posso por exemplo, imaginar os sons da língua polaca utilizada no canto das mazurcas e transportá-los para a frase pianística. Posso também imaginar os diferentes timbres de instrumentos e tentar recreá-los no piano. No Scherzo Op. 20, na seção central, recordo as minhas próprias vivências do Natal na Polónia ou nas seções inicial e final, tento compreender o desespero de Chopin (ao saber que o seu país e a sua gente foram humilhados por tropas invasoras). Na Balada Op. 52, posso imaginar cenários poéticos e românticos e tentar contar uma narrativa musical. Ou sonhar

⁴⁰ No meu caso pessoal, o fato de eu ser cego, faz com que imagine de forma diferente de alguém que possa ver com os olhos.

como seria a atmosfera dos salões parisienses ao executar um noturno. São apenas cenários abstratos e pessoais. Nem provavelmente será necessário o pianista partilhar esses pensamentos. Tratam-se de ideias íntimas que acabam por poder materializar-se na valorização da performance musical. Essa imaginação pode auxiliar na busca daquilo que um dia Arthur Rubinstein chamou o Chopin autêntico e verdadeiro (Rubinstein, 1973, p. 124), que é um Chopin carregado de elementos místicos da Polónia associados a uma grande nobreza artística e espiritual.

Este caminho da imaginação na criação pianística foi também defendido por outros pianistas. Heinrich Neuhaus utilizava a expressão “The Artistic Image of a Musical Composition.”⁴¹ (Neuhaus, 2008, p. 7). Em palavras simples tratava-se da assimilação mental do pianista das intenções do compositor (escritas e não escritas na partitura) como a estrutura melódica, harmónica e temática assim como as intenções poéticas e emotivas que nos são transmitidas através dos sons resultantes do texto musical (Ibid., pp. 7-29). Alfred Cortot, apontava igualmente para a imaginação como um elemento enriquecedor da performance da música de Chopin (Cortot, 2013). É também este o caminho de inspiração seguido pelo pianista Murray Perahia. Perahia oferece muita importância às emoções e conteúdo poético que nos são transmitidas pelas progressões harmónicas. As harmonias são para Perahia o seu veículo de compreensão tanto da estrutura formal da obra como do seu conteúdo emotivo e dramático (Perahia in Rink, 2001, pp. 9-13).

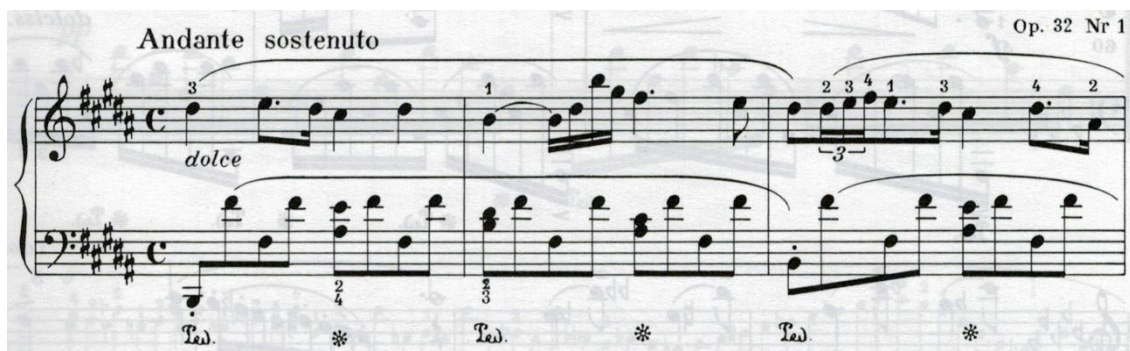
Em suma, acredito que em Chopin, a partitura embora muito detalhada em termos de fraseado e indicações expressivas deve ser o ponto de partida e não o ponto de chegada. Existem muitos mistérios escondidos nas suas páginas que em vida, deliberadamente não revelou. Chopin acreditava que era tarefa do intérprete inteligente, decodificar os segredos musicais e reconstruir a música sob o seu próprio ponto de vista analítico e emocional. Se seguirmos a visão muito habitual dos nossos dias, dum seguimento absoluto da partitura, acredito que não estamos a fazer justiça às suas intenções musicais.

⁴¹ “A imagem artística duma composição musical.” Tradução do autor.

4.2. Momentos de decisão

Em seguida apresento alguns momentos da música de Chopin, onde me parece necessário tomar decisões performativas. Estas impressões resultam das anotações que fui efetuando ao longo desta investigação.

4.2.1. Noturno Op. 32 N° 1



Exemplo I. Noturno Op. 32 N° 1, compassos 1-3, F. Chopin (1951).

No primeiro compasso do Noturno Op. 32 N° 1, estamos perante uma passagem bem complexa porque exige compromissos. E as decisões que tomo neste compasso, refletem-se um pouco por toda a obra. As indicações de pedal indicadas pelo compositor são relevantes: num compasso quatro por quatro, o compositor marca uma indicação de pedal no início do primeiro tempo que dura dois tempos. E por muitas vezes, Chopin ao longo da obra, marca pedais longos. Na conjugação destes fatores resulta a necessidade de decidir. No meu ver, a escolha de tempo e de pedalizações está intimamente ligada às capacidades cantantes, de *voicing* e possibilidades de sustentação do instrumento da ocasião. Se o piano tiver um som doce e quente, vamos poder explorar pedais mais longos e com isso, aproximarmo-nos dos pedais de Chopin. Se o piano for demasiado estridente e metálico, teremos de efetuar mais mudanças de pedal porque muitos sons vão entrar em colisão. Neste caso do primeiro compasso, temos de evitar o choque entre os sons ré sustenido e mi da mão direita. Um piano com uma sonoridade delicada permite que estes dois sons possam ser compatíveis. Na escolha de tempo, vamos olhar para a curva descendente do som do instrumento. Se o piano tiver um ataque delicado e o som for bem sustentado, podemos tomar um tempo mais lento e cantar com calma as melodias da mão direita. Se por outro lado, tivermos perante um instrumento com um ataque mais marcado e o som se

extinguir rapidamente, adotamos nesse caso um tempo ligeiramente mais rápido para compensar as perdas de som.

4.2.2. Noturno Op. 55 N° 2



Exemplo II. Noturno Op. 55 N° 2, compassos 4-6, F. Chopin (1951).

No segundo Noturno do Op. 55, verificamos um típico caso da variedade de timbres requerida pela música de Chopin. Ao longo deste Noturno, temos essencialmente uma estrutura de canto a duas vozes. Alan Walker identifica este Noturno como um perfeito exemplo da influência do *Bel Canto* em Chopin e afirma que podemos ouvir nele um Dueto operático de Soprano e Contralto (Walker, 2010, p. 20). Nos compassos 4 a 6, verificamos o momento onde entra a segunda voz de Contralto e onde se inicia o desdobramento da textura da mão direita em duas vozes. A inspiração da voz humana pode ajudar-nos a trabalhar os diferentes timbres das duas vozes. É de notar que ao longo do Noturno, as duas vozes são essencialmente tocadas pela mão direita o que requiere uma variedade tímbrica resultante de vozes distintas executadas na mesma mão. O que tento fazer é dar um timbre claro, límpido e flexível de Soprano de Coloratura do *Bel Canto* à voz mais aguda e oferecer um timbre mais escuro, esfumado e misterioso à voz mais grave.

4.2.3. Mazurca Op. 30 N° 2



Exemplo III. Mazurca Op. 30 N° 2, compassos 17-25, F. Chopin (1915).

Na passagem compreendida entre os compassos 17 e 25 da segunda mazurca do Op. 30, tento aplicar práticas da dança da mazurca tradicional nas mazurcas de Chopin. Para o fazer, efetuo a partir deste compasso, um progressivo *Accelerando* até ao compasso 24. Igualmente tento reproduzir em música a inspiração de Chopin (que nos é proposta por Monika Zaborowski) na língua polaca. Zaborowski alerta para o facto de que na língua polaca, as sílabas tónicas encontram-se normalmente na penúltima sílaba da palavra. A autora relembra que uma vez que a língua polaca é a língua por excelência utilizada nas mazurcas, estes elementos de sonoridade devem ser levados em conta na interpretação (Zaborowski, 2013, p. 35). Para isso, nesta frase efetuo um segundo tempo de cada compasso ligeiramente mais longo e acentuado.

4.2.4. Mazurca Op. 63 N° 2



Exemplo IV. Mazurca Op. 63 N° 2, compassos 52-56, F. Chopin (1915).

No início do compasso 53 da Mazurca Op. 63 N° 2, utilizo a prática de executar as duas mãos com uma ligeira décalage. Isso acontece prolongando o mi natural do compasso 52 no primeiro tempo do compasso seguinte, onde executo em primeiro lugar o si bemol da

mão esquerda e em seguida o mi bemol da direita. Acredito que com este efeito, acrescento um dramatismo à descida cromática da mão direita. Dramatismo esse acentuado pela criação dum intervalo de quarta aumentada (não escrito na partitura) e consequente resolução para quarta perfeita. Por outro lado, levo em conta o fato desta ser uma das últimas obras que o compositor escreveu. E por isso, sinto um crescente desespero e de certa forma um anúncio da morte. Com esta descida cromática, sinto que nos estamos a dirigir irremediavelmente para o fim. Ao retardar ligeiramente a melodia, tento mostrar uma intenção de atrasar a inevitabilidade desse fim. Por fim, com esta prática conseguimos uma variação de caráter ao estilo de improvisação uma vez que o mesmo material musical apareceu anteriormente no compasso 13.

4.2.5. Scherzo Op. 20

Exemplo V. Scherzo Op. 20, compassos 22-38, F. Chopin (1950).

O compasso 37 do Scherzo Op. 20 é representativo duma grande dificuldade nesta obra. Essa dificuldade tem a ver com a presença de longas linhas de *Crescendos* e *Diminuendos*. Com a experiência, fui-me dando conta do fato que por vezes não controlava bem estas linhas e por isso, caía em exageros dinâmicos. Com as leituras desta investigação,

compreendi que uma das principais características da execução de Chopin era o manuseio inteligente das graduações dinâmicas (Eigeldinger, 1986; Karasowski, 1938; Niecks 1902). Ao aplicar esse pensamento na performance compreendi que consigo um maior impacto nas dinâmicas extremas (tanto *Fortíssimo* como *Pianíssimo*). A forma de o fazer é por exemplo, oferecer-me a possibilidade de construir um *Crescendo* a partir dum *Pianíssimo* mesmo que este não esteja indicado na partitura. Além de evitar cair em exageros estéticos, esse pensamento oferece-me um relaxamento muscular que me conduz a uma execução mais fluida e controlada.

Nesta passagem em particular, estamos simultaneamente perante o final duma frase em *Diminuendo* e o início de outra em *Crescendo*. O longo *Diminuendo* começa no compasso 25 onde Chopin marca *Forte* e *Diminuendo*. Por outro lado, o *Crescendo* tem início entre os compassos 37 e 38. O grande caráter enérgico da música e a indicação de *Sforzando* na mão esquerda, podem levar-nos a começar este compasso 37 demasiado *Forte*. Isso vai impossibilitar-nos de realizar um *Crescendo* com impacto. Por isso aproveito a grande extensão do *Diminuendo* dos compassos 25 a 36 para atingir uma dinâmica (não indicada) de *Pianíssimo*. Se iniciar o compasso 37 nesse *Pianíssimo*, tenho margem para realizar um *Crescendo* eficiente. É de notar que o *Sforzando* da mão esquerda deverá ser executado numa dinâmica relativa de início de *Crescendo*.

4.2.6. Balada Op. 52



Exemplo VI. Balada Op. 52, compassos 6-8, F. Chopin (1949).



Exemplo VII. Balada Op. 52, compassos 56-61, F. Chopin (1949).



Exemplo VIII. Balada Op. 52, compassos 152-153, F. Chopin (1949).

Na Balada Op. 52, assistimos a três exposições do grande tema: nos compassos 8, 58 e 152. Tentando preservar uma ideia de unidade na obra, procuro oferecer um caráter distinto a cada exposição do tema porque os três momentos acontecem em diferentes etapas da narrativa musical. No compasso 8, escolho um caráter tímido e hesitante. Não utilizo a dinâmica de *Pianíssimo* na entrada do tema. Guardo para mais tarde a utilização dessa dinâmica. Na segunda aparição do tema no compasso 58 (que explico adiante com mais detalhe), procuro uma sonoridade mais etérea e misteriosa. Para isso, utilizo a dinâmica do mais *Pianíssimo* possível. Na terceira exposição do compasso 152, utilizo uma cor mais clara. Exploro mais a vibração do piano e ofereço ao tema, um balanço e energia mais movimentados de forma a conduzir o progressivo aumento de agitação da música. Agitação essa, que nos irá levar ao grande final desta obra.

Concentremo-nos na segunda exposição do tema no compasso 58. Este é um caso onde deve ser valorizada o caráter polifônico da música de Chopin. A forma de o fazer, é organizar o espectro sonoro oferecendo mais som a umas vozes e menos a outras. Segundo a minha análise, temos uma estrutura a quatro vozes divididas por duas em cada mão. Na mão direita temos um tema na voz de cima e uma linha melódica de coloração em semicolcheias como segunda voz. Na mão esquerda, temos um baixo (que a meu ver deverá tendencialmente ter uma duração do tempo completo ou seja, semínima pontuada) e uma voz de contratempos em acordes. De uma forma geral, procuro dar um caráter aéreo e sonhador a esta passagem. Imagino a ideia do piano se libertar dos martelos e se transformar num instrumento que utilizaria ar para produzir sons. Para isso começo numa dinâmica *Pianíssimo* e utilizo o pedal *Una Corda*. No que diz respeito ao pedal direito, por princípio, guardo o baixo na totalidade do tempo. Acredito que o baixo deve ter a duração total de cada tempo e por isso, faço com que o pedal seja guardado durante as três colcheias do tempo. É de notar que não posso fazer isto na segunda metade deste compasso 58 porque sinto que a sucessão de notas em direções inversas (sol, lá bemol, sol, fá, mi natural, si bemol), causam conflitos sonoros. Nesse caso, efetuo uma ligeira mudança de pedal na terceira colcheia do tempo. Mas de uma forma geral, guardo o pedal o tempo inteiro e mantenho o padrão ao longo da passagem. Para evitar uma saturação do espectro sonoro, faço uma grande diferenciação no tipo de cor e ataque entre as vozes. Na mão direita tento utilizar uma progressiva claridade no tema, enquanto a voz das semicolcheias tem um caráter mais escuro e delicado. Para o conseguir, uso um ataque bem suave (menos direto) para lhe dar uma noção de maior distância enquanto que o tema da voz superior se sente mais presente porque utilizo uma articulação mais direta. Na mão esquerda, construo baixos profundos e a voz de cima, presente apenas o suficiente para apoiar as dinâmicas das vozes restantes mas sempre num plano discreto (mesmo quando a dinâmica crescer substancialmente). Esta escolha de pedalização e articulação foi inspirada nas ideias de Neuhaus quando defende que uma utilização artística do pedal pode conseguir que um baixo seja sustentado enquanto que vozes superiores tenham um grande número de notas (Neuhaus, 2008, pp. 160-162). Sobre esta temática Neuhaus acrescenta:

Some teachers make the unreasonable demand that the pedal be changed on every note of the melody even when the harmony remains unchanged. This is due to their inability to understand the tonal picture and to create the necessary dynamic

balance. This "grammatical" approach produces a hiccupping pedal, or a "sanitary" pedal as the late Igumnov used to say.⁴² (Ibid., p. 166)

Em suma, o respeito da linha sonora e a condução da frase desta passagem, são conseguidas com a aplicação de diferentes tipos de ataque nas diferentes vozes e uma pedalização (conduzida pela audição do intérprete) que respeita as características naturais das vibrações do piano e as energias das ideias musicais do compositor e do intérprete.

4.3. Procura do instrumento de eleição para a interpretação da música de Chopin

A escolha do instrumento é uma decisão importante. Muitas das vezes, não é possível escolher um instrumento para o concerto, concurso, prova académica ou gravação. Mas quando isso é uma possibilidade real, podemos considerar esta escolha como uma ferramenta importante do arsenal do pianista. Esta escolha vai permitir que o pianista tenha ao seu dispor um instrumento que represente as suas ideias musicais o mais fielmente possível o que aumenta em grande medida os seus índices de confiança.

Perguntei aos pianistas que colaboraram nesta investigação sobre quais são os seus pianos de eleição para executar a música de Chopin. Josep Colom e José Miguel Amaral mostraram interesse na rara possibilidade de executar esta música num Pleyel do tempo de Chopin. No que diz respeito ao piano moderno, Josep Colom afirma que o padrão das salas de concerto dos nossos dias é a Steinway e que é nessa marca de pianos que está habituado a apresentar-se em concerto. A preferência de José Miguel Amaral situa-se mais na marca Yamaha. Amaral afirma que normalmente a Yamaha mesmo não conseguindo atingir patamares de qualidade duma Steinway ou Bösendorfer, destaca-se pela menor variedade entre a qualidade dos seus instrumentos. Essa menor variedade leva a uma maior previsibilidade quando se está perante um instrumento da marca japonesa. Sabrina Bloch, por seu lado, prefere os pianos Fazioli porque acredita que a qualidade destes instrumentos possibilita a facilidade da representação em música, das ideias do pianista. Bloch afirma:

É extraordinário: temos a sensação de colocar um dedo e é o próprio piano que nos sugere o efeito. Existem pianos onde temos uma ideia musical e lutamos para a

⁴² "Alguns professores fazem o pedido injustificado de se mudar o pedal em cada nota da melodia mesmo quando a harmonia não se altera. Isto acontece devido à sua incapacidade de compreender a imagem tonal e de criar os necessários equilíbrios dinâmicos. Esta abordagem 'gramatical' produz um pedal de solução ou um pedal "sanitário" como diria o Igumnov dos últimos tempos." Tradução do autor.

conseguir materializar. Com o Fazioli, o piano, ele próprio surpreende-nos porque transforma a ideia musical em algo superior às nossas próprias expectativas.

(Anexo B3.)

Na minha opinião, de uma forma geral baseando-me na minha experiência, prefiro a sonoridade Steinway e o teclado e mecânica Yamaha. Por vezes esses dois patamares de qualidade podem ser encontrados juntos num só instrumento da marca Fazioli. Mas infelizmente, é muito raro termos um instrumento da marca italiana à nossa disposição.

Quando tenho a possibilidade de escolher, baseio a minha escolha no *voicing* do instrumento. Para esta música, vou escolher um instrumento que tenha uma sonoridade doce, algo esfumada, quente e aveludada. Vou preferir um piano com um *voicing* que faça com que o mesmo não tenha um grande volume sonoro.⁴³ Isso permite-me construir a sonoridade a partir de dinâmicas próximas do Piano e *Pianíssimo*. Igualmente, tenho a possibilidade de produzir uma grande variedade de cores e efeitos. A construção da sonoridade a partir do *Piano* ou *Pianíssimo*, oferece um maior controlo do espectro geral do som do instrumento o que muito ajuda no equilíbrio das diferentes vozes.

⁴³ Sinto-me profundamente desconfortável, quando tenho de tocar Chopin em pianos estridentes que tenham um grande volume sonoro.

5. O instrumento

Tendo analisado a obra e preparado a sua interpretação, chega o momento de partilhar a música. E para partilhar a música, é necessário um veículo que neste caso é o piano. Neste capítulo, começo por abordar os pianos que Chopin conheceu ao longo da sua vida. Em seguida, abordo as diferenças (sob o ponto de vista do performer) entre os pianos do seu tempo e os instrumentos atuais salientando os desafios que essas diferenças oferecem ao performer dum piano moderno. Por fim, foco-me sobre a preparação do instrumento baseando esse trabalho numa colaboração entre pianista e técnico de pianos.

5.1. A cumplicidade de Chopin com os pianos do seu tempo

Chopin nasceu numa época onde o piano contava com cerca de um século de existência. Após algumas dificuldades para se impor numa fase inicial, o instrumento do compositor polaco conheceu o seu maior desenvolvimento na primeira metade do Século XIX. Os académicos não concordam em relação à data da construção do primeiro pianoforte. John Golightly (Golightly, 1980), apresenta a data de 1709 enquanto que Chao-Hwa Lin (Lin, 2012) por seu lado, afirma que foi em 1712. O primeiro pianoforte foi construído por Bartolomeo Cristofori (1655-1732). Na realidade tratava-se dum cravo no qual o som era produzido pelo contacto de martelos nas cordas o que permitia que o executante criasse diferentes dinâmicas. Segundo Golightly, foi Gottfried Silbermann (1683-1753) que desenvolveu pela primeira vez um negócio rentável de produção de pianos e foi igualmente o responsável pelo desenvolvimento dos dois tipos de mecanismo que marcaram a produção de pianos do século que se seguiu. Tratavam-se dos tipos de construção que vieram mais tarde a ser conhecidos por mecânica inglesa e mecânica vienense.

A mecânica vienense caracterizava-se por possuir um teclado mais leve para o executante (Mobbs, 2001). Eram pianos com um volume sonoro inferior aos ingleses. Os pianistas vienenses, devido aos instrumentos que possuíam, desenvolveram uma técnica muito clara e precisa propícia a uma música muito delicada de textura rendilhada. Halina Goldberg indica que na sua juventude, Chopin conheceu os instrumentos disponíveis na Polónia que eram tanto de fabrico polaco como instrumentos importados (Goldberg, 1997). Na época da juventude do compositor, estavam ativos cerca de vinte fabricantes de pianos na Polónia sendo os mais reputados Fryderyk Buchholtz, Antoni Leszczyński, Maximilian

Hochhauser, Silhem Jansen, Wilhelm Troschel, Tomasz Max e Antoni Spiechowski (Ibid., p. 129). Embora a mecânica vienense dominasse o mercado polaco, os fabricantes locais construíam tanto instrumentos com mecânica vienense como mecânica inglesa. Por isso, Chopin conheceu bem os dois tipos de mecanismo desde o início da sua vida (Ibid.). Na casa da sua família, Chopin possuía um piano construído por Buchholtz. Embora de fabrico polaco, Halina Goldberg indica que é impossível determinar o tipo de construção deste instrumento que foi destruído em 1863 durante as convulsões políticas que afetaram o país (Goldberg, 1997, pp. 137-140). Chao-Hwa Lin por seu lado, indica que este instrumento era de fabrico misto: construção inglesa com uma sólida armação mas equipado com mecânica vienense (Lin, 2012, p. 168).

De qualquer forma, os pianos com mecânica vienense, predominavam na Polónia e foram estes instrumentos que marcaram os primeiros anos da sua vida. A natureza da resposta rápida e eficaz dos leves teclados destes instrumentos, assim como a sua delicada identidade sonora influenciaram as suas primeiras composições, em especial o Concerto em Mi Menor Op. 11 e os Estudos Op. 10 (Ibid., pp. 169-171).

Em 1830, por influência de Hussarzewskis, Chopin, toma contato com as principais figuras da vida musical vienense (tanto músicos como editores ou construtores de pianos) a quando da sua primeira viagem a esta cidade (Ibid., p. 169). Em cartas enviadas à sua família publicadas por Moritz Karasowski, confessa a sua preferência pelos pianos de Conrad Graf (Karasowski, 1938). Compreensivelmente, nessa sua primeira viagem a Viena, utilizou pianos vienenses. É de realçar o fato de que os fabricantes de pianos tinham um grande interesse em colaborar com os pianistas fornecendo os seus instrumentos para concertos públicos. Chopin conta em carta de 8 de Agosto de 1829 que tanto Stein como Graf, desejavam fornecer-lhe pianos para o seu primeiro concerto em Viena e mostra a sua preocupação por escolher um Graf sem ofender Stein. O pianista relata que Stein lhe implorou para utilizar um dos seus instrumentos mas que a sua preferência ia para Graf. Graf foi efetivamente o instrumento desse concerto que aconteceu em 11 de Agosto de 1829, no Teatro de Ópera Imperial. Em carta para o seu amigo Tytus Woyciechowski de 12 de Setembro do mesmo ano, Chopin descreve Graf como provavelmente os melhores pianos vienenses (Ibid.). Segundo vários investigadores, os pianos de Konrad Graf tinham uma grande reputação pela sua qualidade de construção o que resultava em instrumentos

de grande qualidade musical com grande durabilidade (Golightly, 1980; Lin, 2012; Wythe, 1984).

A outra marca de pianos mencionada por Chopin na sua correspondência, foi a empresa fundada por Johann Andreas Stein (1728-1792), que tinha sido um aprendiz do sobrinho do famoso Silbermann, Johannn-Heinrich Silbermann (1727-1799). Este fabricante foi creditado por ter desenvolvido e uniformizado a mecânica vienense. Foi o construtor de eleição de W. A. Mozart (1756-1791). Após a sua morte, o seu negócio foi mantido pelos seus filhos Nannette (1769-1833) e Mattaus Andreas (1776-1842). Após a morte de Stein, a sua filha Nannette casou-se com o pianista e compositor Andreas Streicher (1761-1833) e juntos continuaram em Viena o negócio de construção de pianos que iria ser mantido posteriormente pelo filho dos dois Johann Baptist Streicher (1796-1871). A empresa atingiu no seu tempo uma grande reputação e construiu pianos para músicos como Beethoven ou Brahms (Lin, 2012, pp. 22-29). Chopin indica em carta para Titus Woyciechowski de 12 de Outubro de 1830 que utilizou um piano Streicher no seu último concerto em Varsóvia:

The hall was crammed. Görner's Symphony opened the ball; then I played the first Allegro from the E minor Concerto; the notes seemed to roll along of themselves on the Streicher piano. [...] The Streicher piano was very much liked, but Fräulein Wolkow [a polish singer] still more.⁴⁴ (Karasowski, 1938, pp. 154-155)

Esse concerto aconteceu no dia anterior: 11 de Outubro de 1830. O instrumento era um piano Streicher com mecânica inglesa (Lin, 2012, p. 168).

Como foi demonstrado anteriormente, desde o início da sua vida, Chopin conheceu os pianos de construção inglesa. E até ao fim da sua vida, utilizou este tipo de instrumentos com regularidade. Os pianos com mecânica inglesa eram por seu lado, instrumentos mais sólidos. De construção mais robusta, tinham um volume sonoro superior em comparação com os instrumentos vienenses e possuíam uma sonoridade mais pesada e percussiva (Golightly, 1980). O teclado destes instrumentos era mais pesado em comparação com os pianos de Viena e por isso exigia um tipo de técnica distinta. Dos fabricantes deste tipo de instrumentos destacaria Clementi and Company, fundado pelo pianista e compositor

⁴⁴ “A sala estava a abarrotar. A sinfonia de Görner abriu o baile; em seguida toquei o primeiro andamento Allegro do Concerto em Mi Menor; as notas pareciam deslizar por elas próprias no piano Streicher. [...] O piano Streicher foi muito apreciado, mas a senhora Wolkow, [uma cantora polaca] foi-o ainda mais.” Tradução do autor.

italiano Muzio Clementi (1752-1831), e John Broadwood and Sons, fundado por John Broadwood (1732-1812). No final da sua vida, Chopin realizou uma viagem às ilhas britânicas e recebeu um piano Broadwood com o número 17093 ao chegar a Londres em 1848 (Lin, 2012, p. 55).

Dos construtores ingleses, nasceram os grandes construtores franceses. Os mais conhecidos foram Pleyel, Érard e Pape. Tanto Érard como Pleyel tiveram muita proximidade com Inglaterra, e foram influenciados pelos métodos de construção dos fabricantes ingleses.

Com a erupção da revolução francesa em 1789, Sébastien Érard emigrou para Londres onde residiu até 1796. Em Inglaterra, Érard conheceu os métodos de produção ingleses e ao regressar a França, desenvolveu o seu negócio tornando-se um dos fabricantes de pianos com mais sucesso em França (Golightly, 1980, pp. 67-68). Os pianos Érard criaram uma reputação pelas suas inovações técnicas, de sonoridade potente e facilidade de execução. Como afirma Golightly foi Érard o responsável pela invenção do duplo escape em 1821. O mesmo autor afirma que os pianos Érard se tornaram os instrumentos de eleição de músicos como Franz Liszt, Sigismond Thalberg, Felix Mendelssohn ou Giuseppe Verdi (Ibid.).

Jean-Henri Pape (1789-1875) foi um fabricante de pianos muito inovador, responsável pelo registo de 137 patentes relacionadas com a construção de pianos, destacando-se as seguintes inovações: cobertura de martelos em feltro (1826) e a disposição de cordas cruzadas (1828) (Golightly, 1980, pp. 70-71).

O mais relevante construtor de pianos para a vida de Chopin foi Pleyel. Tal como Érard, Pleyel trabalhou em estreita colaboração com os fabricantes ingleses. A marca foi fundada em 1807 por Ignace Josef Pleyel (1757-1831). De origem austríaca, Pleyel tinha-se mudado para Paris na década de noventa do Século XVIII. A empresa tinha uma atividade variada no negócio das atividades musicais tendo-se dedicado à publicação de partituras e produção e venda de instrumentos. Como mostra Lin, a empresa estabeleceu uma parceria com M. Clementi tendo assegurado os direitos em França das suas obras. Devido às suas qualidades musicais, Camille Pleyel (filho do fundador que tomou as rédeas da empresa em 1820), estabeleceu contactos com algumas das personagens mais relevantes da cena musical europeia o que lhe permitiu trabalhar com alguns dos melhores conseguindo atingir elevados graus de qualidade e reputação. O famoso pianista Frédéric Kalkbrenner

(1785-1849) juntou-se ao negócio em 1829 e contribuiu para a abertura da “Salle Pleyel” em 1830. A Salle Pleyel localizada em 9 Rue Cadet em Paris, foi uma sala de concerto que misturava os elementos modernos da promoção duma marca de pianos: tinha uma sala de concerto com espaço para uma orquestra de dimensões reduzidas, salas de ensaio e expositores de instrumentos (Lin, 2012, p. 85). Apadrinhado por Kalkbrenner, o jovem Chopin teve a possibilidade de se estreiar em Paris nesta mesma Salle Pleyel a 25 de Fevereiro de 1832 (Eigeldinger, 2008, pp. 574-583). Este concerto foi essencial na vida do compositor e pianista porque lhe permitiu criar uma reputação em França perante os diferentes editores de partituras, assim como lhe abriu as portas dos salões aristocratas da capital francesa tanto como executante de prestígio como futuramente professor de piano das classes abastadas (Eigeldinger, 2001, pp. 388-396). Ao chegar a França em 1831, Chopin tinha a intenção de estudar com Kalkbrenner mas perante a intenção deste último de ensinar Chopin por um período de três anos, essa ideia foi abandonada. No entanto, os dois homens mantiveram boas relações (Hedley, 1937, pp. 44-45). Esta colaboração facilitou a entrada de Chopin no universo Pleyel (Karasowski, 1938). Jean-Jacques Eigeldinger salienta que Chopin voltou a oferecer concertos públicos para Pleyel em novas instalações localizadas em Rue Rochechouart, em 1839, 1841, 1842 e 1848. Segundo o mesmo autor, após o primeiro concerto de Chopin em Paris, estabeleceu-se um patrocínio por parte de Camille Pleyel onde este se encarregava de fornecer pianos sob forma de empréstimo nos salões onde Chopin tocasse. Chopin, por seu lado deveria promover os pianos do fabricante junto dos seus alunos abastados (Eigeldinger, 2001, pp. 388-396). A preferência de Chopin pelos pianos Pleyel baseava-se na capacidade que estes instrumentos lhe ofereciam na construção duma grande variedade de tons. Chopin procurava um instrumento que reproduzisse a sua grande variedade de toques e que lhe permitisse materializar em música a sua noção de canto ao piano. O piano Pleyel de Chopin não tinha o sistema de duplo escape o que resultava num teclado leve mas mais difícil de ser controlado pelo executante. A natureza dos martelos cobertos por feltro ofereciam um som doce e delicado ao instrumento. Simultaneamente, o instrumento tinha uma sonoridade transparente, clara mas delicada, com uma acentuada variedade de cores nos diferentes registos sendo os agudos sonoros e os graves mais quentes. As características físicas do piano Pleyel permitiram a materialização em música do seu estilo *Cantabile* inspirado no *Bel Canto*. Chopin insistia que os seus alunos utilizassem pianos

Pleyel para aprenderem a construção desse mesmo estilo (Lin, 2012, pp. 174-176). Uma das razões que poderia explicar a sua preferência pelos instrumentos de Pleyel, é o fato de estes partilharem algumas características da delicadeza de sonoridade e leveza dos teclados dos pianos vienenses, (Frakes, 2012, p. 81).

Em comparação com os pianos de Érard Chopin afirmava:

When I feel out of sorts, I play on an Érard piano where I easily find a ready-made tone [un son tout fait]. But when I feel in good form and strong enough to find my own individual sound [mon propre son à moi], then I need a Pleyel piano.⁴⁵ (Eigeldinger, 1986, pp. 275-276)

Um dos pianos de Chopin fabricado em 1848 por Pleyel, sobreviveu até aos nossos dias. É propriedade da coleção The Cobbe Collection Trust em Surrey no Reino-Unido.⁴⁶

5.2. Particularidades da interpretação num instrumento que o compositor não conheceu

Quando interpretamos a música de Chopin num piano moderno, é interessante levar em conta o facto de que este não é o instrumento que o compositor conheceu. Embora possamos chamar pianos aos instrumentos do seu tempo, na realidade tratavam-se de instrumentos profundamente diferentes dos atuais, tanto a nível de construção, de mecânica, teclado e sonoridade. Torna-se então necessário compreender algumas das diferenças que afetem a experiência do pianista na comparação entre os primeiros pianos e os atuais. Kenneth Mobbs efetuou um interessante estudo comparativo entre os primeiros pianos construídos entre 1770 e 1850 (tanto vienenses, ingleses como franceses) e instrumentos atuais. O estudo focou-se nas características do teclado e através do mesmo, compreendemos que os pianos da época de Chopin tinham teclados bastante diferentes dos atuais. Os teclados daquela época eram bem mais leves do que os instrumentos modernos. Mesmo existindo diferenças de peso entre os pianos daquela época, todos eles tinham um peso de tecla bastante inferior aos instrumentos modernos. Por outro lado, a profundidade

⁴⁵ “Quando me sinto sem meios, toco num piano Érard, onde encontro facilmente uma sonoridade já feita, [un son tout fait]. Mas quando me sinto em boa forma, e com confiança suficiente para encontrar o meu som individual, [mon propre son à moi], então preciso dum piano Pleyel.” Tradução do autor.

⁴⁶ Instrumento fabricado por Pleyel & Compagnie em Paris no ano de 1848. Tem o número de série 13819. Para mais informações, consulte: <http://www.cobbecollection.co.uk/collection/33-chopins-own-grand-piano/> Consultado a 2017-01-05 às 17:18.

do teclado (distância necessária para ser percorrida até a tecla chegar ao fim do seu percurso) era também inferior aos instrumentos que conhecemos atualmente. Isto significa que o pianista tinha de exercer menos força para ativar a tecla. Igualmente, o caminho percorrido por esta, era bem inferior. Ainda sobre o peso da tecla, é interessante notar que a diferença de peso com e sem os abafadores ativados era inferior aos instrumentos modernos o que significa que a diferença de peso do teclado quando utilizamos o pedal é superior num piano atual e que por isso a diferença de sensação de toque entre passagens com e sem pedal era inferior nos pianos da época do compositor. Outra diferença importante era a largura das teclas e consequente distância necessária para se atingir uma oitava. Isto significa que na época de Chopin era necessária uma mão menor para efetuar por exemplo acordes em comparação com o mesmo acorde executado num piano moderno. Finalmente, o autor mostra que existia uma grande diferença nos primeiros pianos entre comprimento das teclas, distância entre teclas e consequente largura da parte da tecla branca que ajusta as teclas pretas. Estes fatores tiveram muita influência nas dedilhações utilizadas e também na técnica pianística pensada para executar as composições escritas neste período da história da música (Mobbs, 2001, pp. 16-44).

Uma diferença estrutural importante é a armação completa de metal comum nos pianos modernos (que tem muita influência no volume sonoro do instrumento) que não era utilizada nos instrumentos europeus do início do Século XIX (Meniker, 2001, p. 49). Esta inovação americana foi aplicada pela primeira vez por Alpheus Babcock em pianos de mesa em 1826 e posteriormente por Steinway em pianos de cauda nos anos cinquenta do Século XIX mas não foi aplicada durante décadas pelos construtores europeus mais conservadores (Ibid.). A nível sonoro, o instrumento preferido de Chopin construído pelo seu amigo Camille Pleyel tem uma sonoridade sensível e transparente em comparação com um som mais escuro e pesado dos instrumentos modernos (Jung, 2007, p. 31). Um aspeto importante relacionado com a sonoridade é a curvatura do som: nos instrumentos modernos o som estingue-se lentamente enquanto que nos pianos de Chopin o som estingue-se muito mais rapidamente, (Meniker, 2001, p. 52). Esta última característica tem muita influência na utilização do pedal num instrumento moderno.

Efetivamente uma atenção especial deve ser dedicada ao uso do pedal quando interpretamos esta música. Essa atenção deve-se tanto ao fato de Chopin demonstrar uma grande atenção ao uso dos pedais enquanto pedagogo, mas também ao fato de que o uso do

pedal tem resultados sonoros bem diferentes num piano de concerto se compararmos com um Pleyel da primeira metade do Século XIX. Chopin afirmava repetidamente aos seus alunos que o uso correto do pedal é um trabalho para a vida (Eigeldinger, 1986, p. 57). O piano de concerto moderno tem muito mais volume sonoro, muito mais ressonância e por vezes passagens que resultariam perfeitas num Pleyel tornam-se desagradáveis ao ouvido por haver uma excessiva acumulação de sons (Jung, 2007, p. 32). Por outro lado, num Pleyel da época do compositor o pedal tinha um efeito de embelezamento e de efeitos e não tanto de auxílio do *Legato* como nos instrumentos modernos (Meniker, 2001, p. 55). Esta grande diferença de timbre entre utilização e não utilização do pedal nos instrumentos modernos leva a uma maior dependência do executante em relação ao uso do pedal (Ibid.). Por outro lado, os instrumentos franceses do início do Século XIX, tinham a capacidade pela sua construção de produzir notas graves que funcionassem como um baixo sustentado, fato que permitia a Chopin indicar mudanças de pedal no início de cada compasso (Ho Sze, 2007, p. 79). Antoine Marmontel, pianista, professor e escritor que conheceu e ouviu Chopin em vida, afirma que Chopin como virtuoso se distinguia por uma utilização artística dos pedais tanto utilizando os dois em simultâneo como separadamente para uma criação das mais variadas sonoridades. Esta variedade de efeitos era possibilitada pelas características dos pedais e abafadores dos pianos Pleyel. Marmontel qualificava os pedais dos pianos Pleyel de perfeitos e destacava igualmente a grande precisão dos abafadores destes instrumentos muito útil em passagens cromáticas tão características desta música (Marmontel, 1885, pp. 256-257).

De qualquer forma, os pianos nos quais o compositor compôs e ensinou influenciaram muito as anotações de pedal que Chopin nos deixou. Grace Ho Sze-Hwei apresenta o caso interessante de que Chopin compôs os seus prelúdios Op. 28 num piano vertical e que essa é a explicação para longas anotações de pedal que não funcionam num piano de concerto moderno (Ho Sze-Hwei, 2012, p. 77). Grace Ho Sze-Hwei recorda que em última análise, o fator final de avaliação deve ser sempre o ouvido do executante, visto que o resultado sonoro do uso do pedal é sempre influenciado por fatores, tais como a qualidade do piano, acústica da sala e até o toque do pianista (Ho Sze, 2012, p. 84). No meu entender, poderíamos acrescentar outros fatores como o registo, a textura, o tempo ou a dinâmica da passagem em questão.

Para resolver esta problemática da pedalização na música de Chopin num instrumento moderno, Hye-Sook Jung apresenta-nos três técnicas de pedalização “flutter pedaling”⁴⁷, “*Diminuendo* pedaling”⁴⁸ e “long pedaling”⁴⁹ (Jung, 2007, p. 46). No primeiro caso, trata-se de mudanças rápidas de pedal e também uma utilização pouco profunda do pedal o que permite uma ação rápida de limpeza do som por parte dos abafadores. No segundo caso estamos perante um retirar gradual do pedal na mesma frase: calculando a direção da mesma, o pianista pode ir retirando gradualmente o pedal o que permite uma definição na sua construção sonora. Esta técnica previne uma grande diferença sonora entre uma passagem com e sem o uso do pedal (importante nos pianos modernos). O terceiro caso refere-se a passagens onde se torna vantajoso abrir os abafadores do instrumento e explorar a sua riqueza de harmónicos. Esta técnica torna-se útil em passagens onde é necessário manter a nota do baixo durante algum tempo.

Sobre os dois pedais restantes do piano moderno, Chopin em relação ao pedal *una corda* (pedal esquerdo nos pianos atuais), não escrevia nas suas partituras anotações do uso deste pedal porque acreditava que o uso do mesmo deveria estar sujeito ao contexto musical. Enquanto professor, orientava os seus alunos para serem capazes de criar os efeitos musicais com os dedos e não usarem em demasia este pedal (Jung, 2007, p. 36). No entanto, como vimos anteriormente através do testemunho de Antoine Marmontel, Chopin utilizava este pedal nas suas execuções com regularidade (Marmontel, 1885). Por outro lado, o pedal *Sostenuto* (pedal do meio dos instrumentos modernos) foi introduzido por Steinway por volta de 1870 e uma vez que Chopin morreu em 1849, este era desconhecido para o compositor (Meniker, 2001, p. 57).

Devido às condições de performance serem bastante diferentes atualmente, talvez seja ainda mais verdade nos dias de hoje, a ideia de Chopin de que a aprendizagem da utilização correta do pedal é um trabalho para a vida. De qualquer forma como veremos nos seguintes pontos deste documento, acredito que com alguns ajustes no instrumento, podemos fazer com que este não seja tão estridente (como acontece normalmente), e que

⁴⁷ “Pedal vibrato.” Tradução do autor.

⁴⁸ “Pedal *Diminuendo*.” Tradução do autor.

⁴⁹ “Pedal longo.” Tradução do autor.

com isso, poderemos aproximarmo-nos algo mais das ideias de Chopin presentes nas suas indicações de pedal.

5.3. Dar voz ao instrumento - Contributo dos técnicos

O trabalho dos técnicos é essencial na preparação duma performance; tanto a nível de concerto como gravação. As alterações resultantes do trabalho dos técnicos podem melhorar significativamente as qualidades de canto dum instrumento. Essas alterações são efetuadas através do processo de *voicing* que altera o timbre da voz do piano o que muito valoriza a performance num Estilo *Cantabile*, muito próprio da música de Chopin. Ao longo da minha experiência como performer, fui-me consciencializando da grande importância do trabalho dos técnicos porque compreendi que a sua atuação tem uma grande relevância no produto final. As alterações sentidas num instrumento após o trabalho dum bom técnico podem ser surpreendentes.

Na minha visão, o contributo mais marcante do trabalho dos técnicos é o *voicing*. Tradicionalmente em português, o termo utilizado é harmonização do piano. Em inglês, o termo é *voicing*. Prefiro a palavra inglesa porque julgo que esta faz mais justiça ao processo, uma vez que, este tem a ver com o trabalhar a qualidade da voz do instrumento. O *voicing* é um processo de criar uma igualdade de timbre entre todas as notas do piano. O técnico José Fernando Neto da Rocha⁵⁰ define o processo da seguinte forma:

A harmonização dos martelos do piano consiste, de uma maneira geral, a picar ou lixar os martelos de maneira a que quando se tocar todas as teclas sequencialmente o som esteja harmonizado, que o som seja como que uma linha em termos de brilho e profundidade do som. (Anexo A1.)

Alfred Brendel, pianista famoso pela importância que ofereceu ao *voicing*, refere-se a este processo como “equalization of volume”⁵¹ (Brendel, 1982, p. 134). Como nos indica o técnico James Little,⁵² o *voicing* é realizado com agulhas ou lixas que fazem um trabalho de moldar a superfície de contato dos martelos com as cordas. Normalmente, quando o processo é concluído, o pianista nota imediatamente que o piano tem um som mais doce e

⁵⁰ A transcrição da entrevista de José Fernando Neto da Rocha está no Anexo A1.

⁵¹ “Equalização do volume.” Tradução do autor.

⁵² A transcrição da entrevista de James Little está no Anexo A3.

aveludado. E existe uma razão que o explica: à medida que um piano vai sendo tocado, as superfícies dos martelos que percutem as cordas, vão ficando progressivamente mais vincadas e o resultado é que a sonoridade do instrumento torna-se gradualmente mais metálica e agressiva⁵³. Esta degradação das superfícies dos martelos é natural e acontece em todos os pianos acústicos. Os técnicos contrariam este fenómeno utilizando agulhas especiais que moldam os pontos de contato do martelo com as cordas. De igual forma, como relatou James Little, à medida que os martelos vão sendo gastos, os técnicos usam também lixas que lixam a cabeça do martelo renovando as suas superfícies de percussão. Com esta ação, é conseguido que o piano tenha um som muito mais quente e delicado; mas de igual forma é conseguido que de uma forma geral, o piano tenha um volume sonoro inferior sendo reduzidos muitos ruídos estridentes resultantes da vibração excessiva de pianos que não são harmonizados. É de notar que é possível efetuar o processo inverso ou seja, de tornar o som do piano mais brilhante e metálico. Mas James Little alerta para o fato de este processo ser mais complicado. Pessoalmente acredito que este *voicing* de som mais metálico é muito pouco recomendável para a música de Chopin.

O *voicing* é um processo que deve ser efetuado regularmente. José Fernando Neto da Rocha aconselha que seja efetuado duas vezes por ano num piano de trabalho e no caso dum piano de concerto, aconselha que seja feito a cada performance. Por seu lado, James Little aconselha que num piano de concerto, o *voicing* seja efetuado algumas vezes por ano. É interessante notar que James Little relata que ao longo da sua carreira, nunca nenhum pianista lhe pediu para harmonizar um piano de trabalho. Leonel Jorge Neto da Rocha⁵⁴ deixa o critério dessa regularidade a cargo da sensibilidade do pianista e do repertório a ser executado.

Os benefícios de utilizar o *voicing* num piano onde se interpreta a música de Chopin são importantes. De uma forma geral, o som do instrumento torna-se harmonioso, doce, delicado e sensível ao toque. Se o piano não for harmonizado, o pianista vai sentir que cada ataque é muito mais agressivo e ao tentar cantar com os dedos, vai ter muitas dificuldades no equilíbrio entre as diferentes notas. Por outro lado, o pianista ganha uma grande

⁵³ O resultado visual deste fenómeno, são riscos no martelo que se vão acentuando ao longo do tempo. Por exemplo, num martelo que percute três cordas, podem ver-se três riscos na superfície de contato.

⁵⁴ A transcrição da entrevista de Leonel Jorge Neto da Rocha está no Anexo A2.

facilidade de criação de diferentes cores sonoras e de variedade de timbres. Estas facilidades são o resultado duma mudança no paradigma da construção dinâmica do pianista: torna-se muito mais natural criar dinâmicas de piano e *Pianíssimo*. Isto acontece porque no *voicing* que acredito ser aconselhável para esta música, as superfícies de contacto entre martelos e cordas são moldadas de forma a que o piano tenha um volume sonoro inferior e adquira características globais de sonoridade mais delicadas e intimistas. Com um som mais delicado, o pianista pode tocar mais à vontade uma vez que é mais difícil criar fortes exagerados e falsos acentos involuntários. Como Chopin construía a sua sonoridade a partir do *Pianíssimo* sendo o forte uma graduação com base nas dinâmicas próximas de piano e *Pianíssimo*, com o instrumento harmonizado, o pianista consegue construir uma paleta dinâmica apropriada. Quando se toca Chopin num piano que não foi harmonizado, muita da energia é despendida a tentar criar dinâmicas suaves o que retira muito do conforto da performance.⁵⁵ Ora quando o piano está harmonizado, o pianista pode concentrar-se em criar atmosferas sonoras, porque o piano responde com um som mais colorido resultando desse fato uma facilidade em controlar melhor o espectro sonoro do instrumento. Essa facilidade acontece porque se torna mais natural, evidenciar as vozes com mais relevância.⁵⁶

Outra grande vantagem do *voicing* na música de Chopin, tem a ver com a utilização do pedal no instrumento moderno.⁵⁷ Como vimos, o piano de eleição de Chopin era o Pleyel, um piano delicado com menos volume sonoro que permitia indicações de pedal longas. Essas indicações que Chopin escreveu a pensar no seu instrumento, não funcionam em muitos casos no piano moderno. Acredito que com um piano bem harmonizado, conseguimos reduzir o problema do grande volume do instrumento atual. Com isso, conseguimos utilizar pedais mais longos respeitando assim as intenções de envolvimento sonora idealizadas pelo compositor. Este trabalho é acompanhado por um ajuste na sensibilidade no toque do executante. Ao efetuar, variadas experiências, compreendi que

⁵⁵ Na minha experiência pessoal, encontro na esmagadora maioria, pianos que não estão harmonizados e em conversa com os responsáveis, fico muitas vezes com o sentimento de que os instrumentos não são harmonizados regularmente.

⁵⁶ Se o espectro sonoro for de uma forma geral forte, para evidenciar a melodia, o pianista terá de tocar ainda mais forte. Se por outro lado, os materiais musicais tiverem uma proporção menor, as melodias poderão ser cantadas sem serem obscurecidas pelo volume da massa sonora.

⁵⁷ Instrumento que Chopin não conheceu.

num piano bem harmonizado, muitas das indicações de pedal longas podem ser respeitadas e que com elas, podemos sentir um envolvimento harmónico que não podemos disfrutar em muitos casos visto que o som produzido por instrumentos não harmonizados é tal que temos de efetuar mudanças de pedal bem mais frequentes. Uma obra onde esta realidade é muito presente, é o Noturno Op. 55 N° 2 onde o acompanhamento acontece no registo grave e médio do piano muitas vezes com intervalos de segunda. Usando a natureza quente proporcionada pelo *voicing* do piano, aplicamos no toque, a natureza discreta e suave dessas linhas ondulantes da mão esquerda. Outro caso onde esta problemática acontece, é a parte central do Scherzo Op. 20 com indicações de pedal que duram um compasso inteiro na maioria dos casos. O *voicing* do instrumento, mais uma vez, faz toda a diferença entre poder ou não, aplicar as indicações do compositor. Passagens que abundantemente ilustram esta realidade podem ser encontradas na Balada Op. 52 e Noturno Op. 32 N° 1 entre outros.

O *voicing* afeta o ponto de contato entre os martelos e as cordas mas existem fatores que devem ser levados em atenção. Como alerta José Fernando Neto da Rocha podem existir desequilíbrios porque quando ativamos o pedal esquerdo ou *Una corda*, o teclado move-se ligeiramente alterando-se os pontos de contato dos martelos. Isto resulta num desequilíbrio acentuado entre o timbre do piano com e sem o pedal de *Una corda*. Uma boa harmonização dum piano é aquela que leva em conta as duas situações: o timbre do piano dos martelos na situação mais utilizada que é sem o pedal *Una corda* e também o timbre do instrumento com este pedal ativado. Normalmente o que acontece, é que os pianos são mais tocados no modo sem pedal de *Una corda* e por isso estão mais bem harmonizados no modo com *una corda* porque os pontos de contato deste último são mais poupados. Mas numa configuração de performance a nível profissional, ambos os modos deverão ser levados em conta.

Os pedais do piano são efetivamente uma componente importante da preparação porque a sua ativação influencia a globalidade da sonoridade do instrumento. E especialmente no caso da música de Chopin, o uso dos pedais adquire uma grande relevância devido à sua natureza envolvente e delicadeza no jogo da mistura e pintura de harmonias. Por isso, o pedal direito tem uma grande importância. Nesta área, o técnico pode oferecer um valioso contributo na sua afinação. O técnico pode regular o nível de resposta do pedal quando este é ativado. Em palavras simples, o pianista pode escolher o nível de profundidade em que serão atingidos os diferentes níveis de pedalização. Uma ativação rápida do pedal permite

mudanças mais rápidas uma vez que o percurso a ser percorrido em cada mudança é menor. Isto permite mudanças rápidas com ligeiros movimentos do pé direito e, bem utilizado, possibilita mudanças de pedal muito subtis. É este o tipo de afinação de pedal de eleição de Josep Colom que afirma “Eu gosto que se ative muito rapidamente. Porque me dá mais espaço para jogar com meios pedais...” (Anexo B1.)

Efetivamente é esta a vantagem deste tipo de afinação: a possibilidade de jogar com os timbres e criar variadas paisagens sonoras baseadas na vibração das cordas. Mas este fator é igualmente o seu risco: uma vez que o pedal se ative rapidamente, corre-se constantemente o risco de misturar sons e harmonias o que se pode tornar indesejável numa música como a de Chopin. Em suma, este tipo de afinação requiere uma compreensão avançada do uso do pedal e um ouvido especialmente atento. A afinação inversa permite um menor risco de misturas de pedal porque o pianista terá um maior percurso de pedal até à ativação dos abafadores. Na minha opinião, esta afinação é mais desejável para estilos de música onde existem largas passagens de música sem pedal e onde este é necessário em momentos curtos. Momentos curtos esses onde a sua utilização deva passar despercebida. Refiro-me à interpretação da música de compositores como Bach, Mozart ou Haydn. A vantagem desta afinação é o pianista ter um grande controlo do momento onde o pedal é ativado e a sua desvantagem é que os movimentos de mudança de pedal são necessariamente mais longos. Na minha opinião, o primeiro caso ou seja, uma ativação rápida do pedal, é mais desejável para a interpretação da música de Chopin. No entanto, estes valores podem ser grandemente afetados pela acústica do instrumento e da sala.

Por fim, é igualmente possível que o técnico modele o peso do teclado. Sem efetuar grandes mudanças estruturais, o técnico pode efetuar ligeiros ajustes que alteram as sensações do pianista. Por exemplo, para dar uma sensação de maior leveza do teclado, o técnico pode realizar uma lubrificação da mecânica do instrumento. Para dar a ideia inversa ou seja teclado mais pesado, o técnico pode ajustar a posição dos martelos obrigando a que estes para soar, efetuem um percurso mais longo. É possível também ajustar a resposta e percurso dos abafadores o que também oferece uma sensação de maior peso. Aqui podemos igualmente optar por um teclado mais pesado ou mais leve. É de referir que este é um processo que pode ser longo o que pode levar horas e nem sempre é possível aplicar na preparação dum concerto por motivos de tempo, orçamento ou condição do instrumento. Neste caso, pode também haver diferenças de preferência entre o

piano de trabalho em casa e o piano de performance. A música de Chopin é uma música muito delicada com muitos floreios (Belmann, 2000) e por isso parece-me que é desejável um teclado que responda rápida e eficazmente. A elegância de som, economia de gestos e relaxamento geral do pianista são preocupações constantes na performance desta música fatores esses que são facilitados por um teclado mais leve. Pessoalmente, gosto de trabalhar num piano pesado no trabalho diário mas numa situação de concerto com a interpretação desta música, parece-me aconselhável, ter à disposição um teclado o mais leve possível, mais ao estilo da resposta que ofereciam os pianos do seu tempo.

Naturalmente, poderão ter ficado por mencionar detalhes da preparação do piano que sejam relevantes para outros performers. Por se tratar duma área tão pessoal e íntima, decidi mencionar aqueles fatores que na minha opinião, influenciam as minhas sensações tanto a nível de tato e audição que afetam as minhas zonas de conforto no contacto com o instrumento. São essas sensações resultantes da união dos três fatores (estudo da obra, trabalho pessoal do intérprete e manuseio do instrumento) que orientam as minhas indicações no momento de trabalhar em conjunto com o técnico na preparação dos pianos⁵⁸ para as minhas variadas atividades musicais.

5.4. Um trabalho de equipa - Interação pianista e técnico

O trabalho da preparação do piano para uma determinada performance, deve ser na minha opinião, um trabalho de equipa entre o pianista e o técnico. Um trabalho de equipa porque ambos têm a ganhar com a situação: se por um lado o pianista tem a possibilidade do piano poder produzir os sons representativos das suas ideias musicais, é igualmente verdade que o técnico tem indicações claras e diretas sobre o que deve e não deve fazer. O intuito da preparação do piano para uma performance é a intenção de que o pianista tenha à sua disposição um instrumento que seja capaz de reproduzir em som a sua imaginação musical.

Esta preparação pode apresentar alguns desafios. Como nos revelam as entrevistas dos técnicos, o tempo e consequente orçamento disponível para a preparação do piano são um fator a levar em conta. Josep Colom alerta para as diferenças de repertório que muitas vezes acontecem no mesmo concerto salientando que a preparação dum piano para a música dum compositor pode não funcionar na música de outro. Colom oferece-nos

⁵⁸ Algo que atribuo muita importância e que irei abordar no ponto seguinte deste documento.

exemplos de compositores como Chopin, Mozart, Brahms ou Prokofieff como exemplos onde a preparação dum piano para a música dum compositor, não é adequada para as restantes. Também acrescentaria que por vezes existem resistências dos responsáveis pelas Salas de Concerto ou Estúdios no momento de autorizar alterações profundas (ou que imaginem que são profundas mesmo que equivocados) no instrumento. Por fim, acrescentaria que por vezes é complicado articular os calendários dos elementos preparatórios dum concerto como horário de afinação do piano, ensaio do pianista no palco e a preparação geral da sala.⁵⁹

Antes de tudo, parece-me importante que o pianista tenha uma ideia clara sobre a sonoridade que pretende produzir. Partindo dessa ideia, o pianista irá articular essas intenções com as músicas em questão,⁶⁰ a acústica da sala onde terá lugar a performance, o instrumento da ocasião e o técnico que irá preparar o piano. Tendo essa ideia clara interiormente, o pianista pode então orientar o técnico comunicando as suas ideias e trabalhar em conjunto com ele para ambos atingirem os objetivos.

Esse trabalho de equipa materializa-se num modelo de trabalho conjunto do pianista e técnico. Nessa colaboração, o pianista está presente ao lado do técnico (trabalhando com ele) desde o início até ao fim da preparação do piano. Na minha experiência, compreendi que acompanhando e orientando o técnico, tive sempre melhores resultados porque quando o técnico prepara o piano segundo as minhas orientações, sinto-me muito mais confortável e consequentemente, liberto-me para partilhar com o público as minhas ideias musicais mais íntimas.

A preparação dum piano começa pela afinação das cordas. Embora não tendo muita influência neste momento, o pianista pode ter muito interesse em acompanhar porque tem a ocasião de extrair informações preciosas. Durante a afinação das cordas, o técnico testa a sua resistência tocando cada nota do piano em diferentes dinâmicas e consequentemente com diferentes tipos de ataque. Se o pianista se localizar em diferentes pontos da sala, poderá ouvir importantes componentes da sonoridade do piano como ressonância e vibrações do instrumento em cada tecla, sonoridade do ataque, cor do som, projeção do

⁵⁹ Estas dificuldades levam por vezes a situações onde o pianista tem de fazer o ensaio de adaptação ao piano enquanto a sala está a ser preparada o que se torna desagradável devido ao ruído e movimentos constantes.

⁶⁰ Neste estudo, refiro-me exclusivamente à preparação do instrumento para Chopin.

som, curvatura descendente do som, etc. A segunda fase, que deve apenas acontecer depois do piano estar afinado é o pianista experimentar o instrumento com passagens representativas dos diferentes cenários da performance. Depois de o fazer, o pianista pode então comunicar ao técnico a sua ideia sonora e dizer-lhe o que pretende do seu trabalho.

É aqui que começa o trabalho conjunto de ajustar a voz do instrumento ao pianista ou *voicing*. No meu caso, a minha preferência vai para um *voicing* profundo do instrumento ou seja, duma forma geral, necessito do som muito doce, esfumado, aveludado e misterioso⁶¹. Normalmente peço para o técnico fazer previamente um *voicing* preparatório em toda a extensão do teclado. Em seguida, experimento o piano, com especial atenção à cor do som e à produção do *Legato*. Quando termino esse trabalho, indico quais são as teclas onde pretendo que o técnico pique mais os martelos ou seja, as notas onde preciso que o som seja ainda mais doce. Nesta altura, à medida que vou comunicando os meus pedidos, o técnico marca as notas indicadas (normalmente a giz).⁶² Em seguida, o técnico retira novamente a máquina do instrumento e pica novamente os martelos em questão. O processo é então repetido as vezes que for necessário até o timbre pretendido ser alcançado e o equilíbrio de timbre entre as diferentes teclas ser encontrado. Por vezes, quando se picam alguns martelos, o som fica muito doce, tão doce que pode acontecer que a tecla do lado seja mais estridente. Nesses casos vai ser necessário ajustar picando as teclas mais estridentes. À medida que este trabalho vai sendo feito, é importante a comunicação sincera entre os dois intervenientes porque deve haver um limite onde é importante parar de picar os martelos. Essa é uma tarefa do técnico: informar quando houver perigo em picar mais seja todos os martelos ou um martelo em particular. Quando este trabalho ficar concluído, o pianista pode experimentar o piano com o pedal *Una corda* e indicar ao técnico, os ajustes que pretende quando está utilizar o pedal de *Una corda*.

Como o processo de *voicing* influencia muito a produção ou não das vibrações do instrumento,⁶³ parece-me que o trabalho da afinação do pedal direito deve ser feito depois do *voicing* estar concluído. Na minha opinião, isto deve ser feito nesta ordem porque o

⁶¹ Especialmente na música de Chopin.

⁶² É de ressaltar que esta é uma parte bem delicada do trabalho porque picar martelos é um trabalho com alguns riscos para o instrumento por isso é necessário que o técnico seja um profissional competente e esteja muito seguro do que está a fazer sob pena de destruir os martelos.

⁶³ Normalmente após o *voicing*, sente-se menos vibrações no instrumento.

nível de vibração do instrumento e volume geral do som, são bastante diferentes antes ou depois do *voicing*. Consequentemente, a pedalização é muito afetada pelo estado do *voicing* do instrumento. Quando o *voicing* estiver de acordo com as intenções do pianista, este pode então trabalhar no pedal experimentando-o e testando-o nas diferentes posições e velocidades da sua utilização. Após esse trabalho, o pianista pode indicar se deseja apertar ou desapertar o pedal afim de que este se ajuste na sua ativação no ponto pretendido do seu percurso descendente. Aqui, o método é a tentativa e erro. Uma vez que a resposta do pedal tem muita influência no conforto do pianista, neste momento da preparação da performance, repito inúmeras vezes a primeira passagem do recital. Sabrina Bloch oferece igualmente muita importância a repetir as primeiras notas da performance no momento de adaptação ao piano quando afirma:

Algo que dou muita importância é repetir muitas vezes as notas iniciais do concerto. Porque o início é sempre o mais difícil no momento de controlar o piano. A minha experiência diz-me que quando apreendemos as características do piano nas notas iniciais, conseguimos controlar o instrumento no restante da música. (Anexo B3.)

Por fim, falemos do ajuste do peso do teclado. Como indica José Fernando Neto da Rocha, é possível ajustar o peso de forma a que por exemplo, o pianista tenha uma sensação de teclado mais leve ou mais pesado. Como mencionei anteriormente, sou da opinião de que um teclado leve é benéfico para esta música e já me aconteceu pedir aos técnicos para lubrificar o teclado de forma a que eu tenha uma sensação de maior leveza. No entanto, alterações de peso de teclado são caminhos que tento evitar porque quando chego a uma sala de concerto, tenho alguma atenção em não fazer alterações demasiado profundas uma vez que não sou o proprietário dos pianos em questão. Por isso, parece-me aconselhável sempre algum bom senso nas decisões que se tomam. Mas é igualmente verdade que o piano é um instrumento musical e não há que hesitar em prepará-lo para fazer música.

Chega o momento de saber como os pianistas entrevistados trabalham com os seus técnicos. Sabrina Bloch não oferece grande importância à interação pianista e técnico e afirma “Eu deixo o técnico fazer o seu trabalho. Eu tento adaptar-me.” José Miguel Amaral tem uma preocupação especial em criar um diagnóstico geral do instrumento e oferece uma importância especial aos momentos inicial e final da afinação:

Eu gosto de estar presente. E fico pelo menos numa fase, ou inicial ou final. Ou já tenho o diagnóstico feito e informo aquilo que não está bem no piano ou então deixo o técnico trabalhar livremente e fico a observar - a ver o que ele faz, para saber se ele vai na direção que eu preciso, ou seja se o técnico se dá conta de algo que eu iria especificar mais adiante. (Anexo B2.)

Josep Colom adapta muito a sua interação com o técnico dependendo das condições do momento. Colom explica:

Se é um afinador que já conheço, e se é um piano que já conheço, normalmente não há problema. Se é um piano que tem problemas ou que eu penso que poderia ter mais brilho; ou se a mecânica poderia ser mais leve; ou se me parece que o som está demasiado brilhante ou demasiado apagado; nesses casos peço ao afinador e ele pode resolver a situação ou dizer-me que não tem tempo para o fazer. (Anexo B1.)

Como nota final, diria que a preparação dum piano é uma matéria muito pessoal e que como os gostos, varia de pessoa para pessoa e que nenhuma receita é absoluta até porque as circunstâncias se alteram constantemente pelo repertório a ser executado e as características da acústica da sala e do instrumento. No entanto, tenho a profunda convicção de que mais importante do que seguir esta ou aquela receita, é importante que o pianista reflita sobre a sua identidade sonora – o som que quer produzir. Esse, é um trabalho que é feito longe do piano. É um trabalho de reflexão interior sobre a nossa identidade como seres humanos e artistas. No que lhes toca, os técnicos agradecem o fato dos pianistas serem esclarecidos o mais possível e comunicarem as suas intenções sobre a preparação do seu instrumento. Sobre a necessidade desta interação, Alfred Brendel afirma:

Much of the uncertainty and indifference of tuners has its roots in the ignorance of pianists, who are unable to perceive clearly and put into words what worries them about an instrument. Many pianists do not even realize how much they are entitled to expect from a concert grand.⁶⁴ (Brendel, 1982, p. 136)

⁶⁴ “Muita da incerteza e indiferença dos afinadores, tem raízes na ignorância de pianistas que são incapazes de compreender e colocar em palavras aquilo que os preocupa num instrumento. Muitos dos pianistas nem sabem o que podem esperar dum piano de concerto.” Tradução do autor.

Ao longo do meu percurso sempre senti uma grande receptividade dos técnicos no momento de lhes comunicar as minhas ideias. É esse o caminho desejado pelos técnicos entrevistados nesta investigação. Todos eles apontam para os benefícios duma estreita colaboração entre pianistas e técnicos.

Sou da opinião de que uma articulação entre estes intervenientes abre as portas da satisfação geral: do técnico porque o seu trabalho é facilitado e reconhecido o seu papel na construção da obra de arte; do pianista porque tem um instrumento onde pode fazer música confortavelmente e do público porque assiste a um melhor concerto.

6. Conclusões

Após este estudo, a primeira conclusão que retiro é que acredito que de certa forma, em termos de práticas performativas nos afastamos de muitas das ideias iniciais do compositor. A minha intensão não é criar um debate de validade entre interpretação historicamente informada ou interpretação moderna na linha dos padrões estabelecidos. Mas acredito que fundamentalmente, existe um Chopin romântico, sensível e emocional que está adormecido. Concordo com Grace Ho Sze-Hwei quando afirma que ironicamente é regressando às origens das práticas performativas do Século XIX, que poderemos encontrar os caminhos para a compreensão dum Chopin moderno (Ho Sze-Hwei, 2012).

Nesse âmbito, acredito que devemos repensar o mundo dinâmico da música de Chopin. Essencialmente, estou convencido de que habitualmente tocamos Chopin numa dinâmica demasiado forte. É inevitável que o mundo sonoro se alterou principalmente nos contextos onde esta música é executada. E como consequência, uma música que era construída a partir do *Pianíssimo*, carregada duma infinidade de nuances e detalhes, é inevitável que perca muita da sua essência em salas com milhares de espectadores. Naturalmente o mundo onde vivemos é o Século XXI e não podemos alterar o *background* musical do qual somos dependentes se quisermos ter uma vida profissional na área. Mas parece-me importante que exista a possibilidade de visões diferentes sobre a mesma música. Deverá haver lugar para o Chopin mais íntimo – o Chopin duma nobreza de espírito que cantava melodias ao piano quase como se nos cantasse ao ouvido. O mundo dum Chopin sensível, delicado e de forte carácter de improvisação deve ter a possibilidade de renascer. Essas amarras das práticas estabelecidas, podem criar dificuldades a jovens pianistas na busca da sua carreira porque condicionam a sua procura da identidade.

O mundo dos concursos, dos agentes culturais e das práticas estabelecidas funciona muitas vezes como um colete de forças e por isso concluo que existe a necessidade duma maior liberdade na interpretação desta música.

Sobre o triângulo de Neuhaus onde defende que uma performance deve ter três elementos - uma obra musical, um intérprete e um instrumento (Neuhaus, 2008, p. 1), fico com o sentimento de que muitas vezes esse triângulo está partido. Existe muita bibliografia sobre a obra musical e muita informação sobre as ideias de pianistas. Mas informações sobre a interação de pianistas com o seu instrumento e sua preparação, acabam por ser muito

escassas. Quando analiso o que pianistas escrevem sobre a sua atividade, fico muitas vezes com o vazio do piano. Não consigo saber o que pensam da preparação do seu próprio instrumento e como abordam a sua preparação. O próprio Neuhaus que menciona a necessidade de dar importância ao instrumento, apenas menciona pianos muito esporádica e superficialmente (Neuhaus, 2008). Parece-me que é necessário trazer o instrumento e o pensamento sobre este, para a equação da preparação da performance.

Em relação ao piano e a sua preparação, fico com a convicção de que existe um grande caminho a percorrer no conhecimento dos pianistas sobre o piano. Numa escala de 0 a 10, pedi a três técnicos para avaliarem o nível de conhecimento dos pianistas sobre o seu instrumento. Dois deles responderam 2 e um respondeu 5 (Anexo A1.; Anexo A2.; Anexo A3.). A média é de 3 que é um valor bastante baixo. Claro que a amostra é pequena mas sintomática. Mas é interessante notar que mesmo um pianista com uma grande carreira como Josep Colom, afirma ter lacunas nesta área. Eu próprio no meu percurso senti (principalmente nos primeiros anos) muitas dúvidas que teriam sido facilmente resolvidas se tivesse tido alguma formação nesta área. Por isso, concordo perfeitamente com Alfred Brendel quando este afirma “A course on the regulating and *voicing* of pianos should be obligatory for all piano students at music schools.”⁶⁵ (Brendel, 1982, p. 136). Efetivamente, tenho a convicção de que uma disciplina onde fosse ensinado o funcionamento mecânico e modos de preparação do instrumento, seria muito benéfica para jovens pianistas. Essa formação poderia auxiliar os jovens executantes a retirarem mais potencial do seu instrumento. Por outro lado, poderiam ser evitadas situações de angústia em momentos de concerto ou ensaios finais, que seriam facilmente ultrapassadas se o jovem pianista conhecesse melhor o seu instrumento e tivesse a capacidade de orientar o técnico de uma forma eficaz. As causas dessa falta de conhecimento dos pianistas sobre o seu instrumento podem ser variadas. Não é o intuito desta investigação mas seria interessante investigar sobre esta temática de forma a ser possível darem-se passos seguros nesta área que abram as portas da resolução deste problema.

Após esta investigação, fico convencido de que um *voicing* do instrumento apropriado para a música que se vai tocar, facilita muito a materialização das ideias do compositor e

⁶⁵ “Uma disciplina de regulação e harmonização de pianos, deve ser obrigatória para todos os pianistas nas escolas de música.” Tradução do autor.

intérprete. No caso de Chopin, um *voicing* que permita que o som do piano seja mais doce e aveludado, é no meu ver, altamente benéfico no resultado final da performance desta música.

Por fim, parece-me essencial a valorização do trabalho de equipa entre pianistas e técnicos de pianos. Essa valorização passa por se encontrar modelos de trabalho que abram caminhos duma linguagem comum que seja capaz de articular os dois saberes. Na minha opinião, o caminho passa pelas duas partes compreenderem melhor as especificidades do trabalho do outro e serem capazes de comunicar entre si. É esse o caminho que resulta desta investigação: a necessidade duma articulação de saberes e sensibilidades que levem a uma harmonia entre obra musical, intérprete e instrumento.

Bibliografia

- Bellman, J. (2000). Chopin and His Imitators: Notated Emulations of the "True Style" of Performance. *19th-Century Music*, 24(2), 149-160.
- Boczkowska, E. (2012). Chopin's Ghosts. *19th-Century Music*, 35(3), 204-223.
- Brendel, A. (1982). *Musical Thoughts and Afterthoughts*. London: Robson Books.
- Chen, S.V. (2009). *A Performer's Analysis of the Four Ballades by Frederic Chopin*. (Doctoral dissertation, Southwestern Baptist Theological Seminary).
- Cortot, A. (2013). *In Search of Chopin*. Mineola, New York: Dover Publications.
- Dirkse, S. (2013). Chopin's *Rubato*. *American Music Teacher*. June/July 2013, 27-29.
- Eigeldinger, J.J. (1986). *Chopin: Pianist and Teacher As Seen by his Pupils*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Eigeldinger, J.J. (2001). Chopin and Pleyel. *Early Music*, 29(3), 388-396.
- Eigeldinger, J.J. (2006). *Chopin vu par ses élèves*. Paris: Fayard.
- Eigeldinger, J.J. (2008). Documents inconnus concernant le premier concert de Chopin a Paris (25 février 1832). *Revue De Musicologie*, 94(2), 575-584.
- Frakes, S.L. (2012). *Chopin's Cantabile in Context*. (Doctoral dissertation, The Ohio State University).
- Goldberg, H. (1997). *Musical Life in Warsaw during Chopin's Youth, 1810-1830*. (Doctoral dissertation, The City University of New York).
- Golightly, J.W. (1980). *The piano between 1800 and 1850: the instruments for which the composers wrote*. (Doctoral dissertation, The Ohio State University).
- Hedley, A. (1937). Some Notes on Chopin Biography. *Music & Letters*, 18(1), 42-49.
- Higgins, T. (1973). Tempo and Character in Chopin. *The Musical Quarterly*, 59(1), 106-120.
- Ho Sze-Hwei, G. (2012). *Changing Chopin: Posthumous Variants and Performance Approaches*. (Doctoral dissertation, University of Birmingham).

- Hofmann, J. (1920). *Piano Playing, with Piano Questions Answered*. Philadelphia: Theodore Presser Co.
- Huneker, J. (1966). *Chopin: The Man and His Music*. New York: Dover.
- Jaeger, B. (1978). Quelques nouveaux noms d'élèves de Chopin. *Revue De Musicologie*, 64(1), 76-108.
- Jung, H.S. (2007). *On Pedaling: Alternatives to Established Practice*. (Doctoral dissertation, The University of Alabama).
- Kallberg, J. (1983a). Chopin in the Marketplace: Aspects of the International Music Publishing Industry in the First Half of the Nineteenth Century: Part I: France and England. *Notes*, 39(3), 535-569.
- Kallberg, J. (1983b). Chopin in the Marketplace: Aspects of the International Music Publishing Industry in the First Half of the Nineteenth Century. Part II: The German-Speaking States. *Notes*, 39(4), 795-824.
- Kallberg, J. (1985). Chopin's Last Style. *Journal of the American Musicological Society*, 38(2), 264-315.
- Kallberg, J. (2001). Chopin's March, Chopin's Death. *19th-Century Music*, 25(1), 3-26.
- Karasowski, M. (1938). *F. Chopin: His Life and Letters*. (Translated by Emily Hill). London: W. Reeves.
- Kasunic, D.M. (2004). *Chopin and the Singing Voice, from the Romantic to the Real*. (Doctoral dissertation, Princeton University).
- Kautsky, C. (2012). Sand and Chopin: The Mysterious Liaison. *American Music Teacher*. April/May 2012, 25-28.
- Klein, M. (2004). Chopin's Fourth Ballade as Musical Narrative. *Music Theory Spectrum*, 26(1), 23-56.
- Lam (Fang), J.T. (1979). *Chopin's Approach to Form in his Four Piano Scherzos*. (Doctoral dissertation, Michigan State University).
- Lin, C.H. (2012). *The impact of the development of the fortepiano on the repertoire composed for it from 1760-1860*. (Doctoral dissertation, University of North Texas).

- Liszt, F. (1863). *Life of Chopin*. Boston: O.Ditson.
- Loeffler, J. (2014). Promising Harmonies: The Aural Politics of Polish-Jewish Relations in the Russian Empire. *Jewish Social Studies: History, Culture, Society*. 20(3) (Spring/Summer 2014), 1-36.
- Lopinski, J. (2010). Frédéric Chopin, the reluctant virtuoso. *American Music Teacher*. December/January 2009/2010, 17-19.
- Marmontel, A. (1885). *Histoire du piano et de ses origins*. Paris: Heugel & Fils.
- Meniker, Z. (2001). *Aspects of Performance Practice in Frederic Chopin's Piano Works: Slurs, Pedalling, Mazurka Rhythm*. (Doctoral dissertation, Cornell University).
- Milewski, B. (1999). Chopin's Mazurkas and the Myth of the Folk. *19th-Century Music*, 23(2), 113-135.
- Mobbs, K. (2001). A Performer's Comparative Study of Touchweight, Key-Dip, Keyboard Design and Repetition in Early Grand Pianos, c. 1770 to 1850. *The Galpin Society Journal*, 54, 16-44.
- Neuhaus, H. (2008). *The art of piano playing*. London: Kahn and Averill.
- Niecks, F. (1902). *Frederick Chopin as a Man and Musician*. 2 vols. Vol. 1 & 2. London: Novello and Company.
- Pękacz, J. (2000). Deconstructing a "National Composer": Chopin and Polish Exiles in Paris, 1831-49. *19th-Century Music*, 24(2), 161-172.
- Rink, J. (2001). Chopin in Performance: Perahia's Musical Dialogue. *The Musical Times*, 142(1877), 9-15.
- Rink, J. (2002). *Musical Performance: A Guide To Understanding*. New York: Cambridge University Press.
- Rubinstein, A. (1973). *Les Jours de Ma Jeunesse*. Paris: Robert Laffont.
- Samson, J. (1989). Chopin and Genre. *Music Analysis*, 8(3), 213-231.
- Samson, J. (2001). Chopin, Past and Present. *Early Music*, 29(3), 381-387.
- Sudolski, Z. (1989). La Poésie Romantique Polonaise et la Musique De Chopin. *Revue de Musicologie*. 75(2), 171-184.

Swartz, A. (1975). The Polish Folk Mazurka. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 17(1/4), 249-255.

Tkaczewski, K. (2014). *Polish National Dance: A Key to the Performance Practice of Fryderyk Chopin's Mazurkas*. (Doctoral dissertation, University of Hartford).

Tomaszewski, M. (1989). Le style de Chopin et ses transformations. Entre les inspirations contemporaines et la motivation intérieure. *Revue De Musicologie*, 75(2), 191-200.

Walker, A. (2010). Chopin: The Voice of the Piano. *American Music Teacher*. June/July 2010, 19-26.

Wythe, D. (1984). The Pianos of Conrad Graf. *Early Music*, 12(4), 447-460.

Zaborowski, M. (2013). *Gestural Patterns in Kujaw Folk Performing Traditions: Implications for the Performer of Chopin's Mazurka*. (Master's thesis, University of Victoria).

Zamoyski, A. (2010). Chopin - the public face of Poland. *History Today*. April 2010, 30-36.

Partituras:

Chopin, F. (1915). *Mazurkas*. New York: G. Schirmer, Inc.

Chopin, F. (1949). *Ballades*. Ed. I. J. Paderewski. Warsaw: Instytut Fryderyka Chopina.

Chopin, F. (1950). *Scherzos*. Ed. I. J. Paderewski. Warsaw: Instytut Fryderyka Chopina.

Chopin, F. (1951). *Nocturnes*. Ed. I. J. Paderewski. Warsaw: Instytut Fryderyka Chopina.

Anexos

Nos anexos apresento o material das entrevistas: textos de apresentação, questionários e transcrição das entrevistas.

Grupo A - Técnicos

Texto de apresentação

Este questionário destina-se a uma investigação de mestrado que tem por base a preparação da performance da música de Chopin. O modelo teórico baseia-se na ideia de Henrich Neuhaus na qual defende que para se construir uma performance, três elementos essenciais devem ser levados em conta: a obra, o intérprete e o instrumento.

Sendo assim, este questionário destina-se aos técnicos com a intenção de compreender em que medida é que numa situação de preparação de performance, o seu trabalho pode auxiliar o pianista na busca da sonoridade idealizada por este último.

Este estudo tem um foco especial na relação do pianista com o seu instrumento. É dada uma atenção particular à comunicação entre pianista e técnico no momento da preparação do instrumento a fim de encontrar estratégias de comunicação que permitam a produção da sonoridade desejada pelo performer.

Dados pessoais:

Nome _____

Nacionalidade _____

Profissão _____

Grupo I - Questões técnicas

1. Numa situação de preparação de performance ou seja na afinação final do instrumento antes dum concerto ou gravação, o que é que o pianista pode pedir ao técnico em termos de ajustamentos no piano que alterem substancialmente o timbre do instrumento?
2. Poderia descrever o que é o *voicing* ou harmonização do piano?

3. Com que regularidade aconselha efetuar-se o *voicing* ou harmonização do piano tanto num piano de trabalho diário como num piano de concerto?
4. O que é que é possível fazer em termos de ajuste dos pedais e que resultados podemos alterar em termos de sonoridade do instrumento?
5. O que é que é realisticamente possível fazer em relação ao ajuste do teclado num piano em áreas como o peso, velocidade da resposta ao ataque ou distância percorrida pela tecla?
6. Alguma vez trabalhou num piano Pleyel da primeira metade do Século XIX contemporâneo de Chopin? No caso de a resposta ser positiva, poderia descrever esse trabalho e falar do instrumento?

Grupo II - Interação entre o pianista e técnico

7. É comum os pianistas pedirem-lhe alterações no piano que tenham como finalidade alterar o timbre do instrumento? No caso de a resposta ser positiva, poderia dar alguns exemplos?
8. Alguma vez lhe aconteceu algum pianista lhe pedir algum ajuste no piano com vista à performance da música de Chopin?
9. Numa classificação de 0 a 10, como classificaria o nível de conhecimento geral dos pianistas em relação ao seu instrumento?
10. Qual é a sua opinião sobre o pianista informar o técnico sobre a sonoridade que pretende retirar do instrumento e sobre os dois trabalharem em conjunto para essas intenções musicais poderem ser alcançadas?
11. Pensa que poderia ser melhorada a comunicação entre pianistas e técnicos? No caso positivo que conselhos daria aos pianistas afim destes poderem usufruir melhor das possibilidades do trabalho do seu técnico.

Anexo A1. José Fernando Neto da Rocha

Abreviaturas:

J.G. Jorge Gonçalves

J.R. José Fernando Neto da Rocha

Dados pessoais:

Nome: José Fernando Neto da Rocha

Nacionalidade: Portuguesa

Profissão: Técnico de pianos

Grupo I - Questões técnicas

J.G. 1. Numa situação de preparação de performance, ou seja, na afinação final do instrumento antes dum concerto ou gravação, o que é que o pianista pode pedir ao técnico em termos de ajustamentos no piano que alterem substancialmente o timbre do instrumento?

J.R. Pode pedir tudo. O que normalmente é limitante nestas situações é o tempo e como consequência o orçamento que se tem para gastar.

J.G. 2. Poderia descrever o que é o *voicing* ou harmonização do piano?

J.R. A harmonização dos martelos do piano consiste, de uma maneira geral, a picar ou lixar os martelos de maneira a que quando se tocar todas as teclas sequencialmente o som esteja harmonizado, que o som seja como que uma linha em termos de brilho e profundidade do som.

J.G. 3. Com que regularidade aconselha efetuar-se o *voicing* ou harmonização do piano tanto num piano de trabalho diário como num piano de concerto?

J.R. Mais uma vez depende do tempo e orçamento que se tenha... sempre que o piano é tocado existem umas notas/martelos que se compactam mais que outras resultando desse facto um som diferente nessas mesmas notas/martelos. É um pouco como a afinação: depende da exigência e sensibilidade de quem toca. De uma maneira geral aconselharia 2 vezes por ano num piano de estudo e sempre que existe concerto no segundo caso.

J.G. 4. O que é que é possível fazer em termos de ajuste dos pedais e que resultados podemos alterar em termos de sonoridade do instrumento?

J.R. Os pedais de facto são muito importantes principalmente o da *una corda* (*shift pedal*) porque, regra geral, não é feita harmonização dos martelos com este pedal premido logo na maioria dos pianos o som é muito desequilibrado usando esse pedal. A sonoridade depende daquilo que se pretende, mas de uma maneira geral convém que seja um som suave, mas com projeção.

J.G. 5. O que é que é realisticamente possível fazer em relação ao ajuste do teclado num piano em áreas como o peso, velocidade da resposta ao ataque ou distância percorrida pela tecla?

J.R. Normalmente é possível pôr o piano mais rápido e com a sensação de estar mais leve.

J.G. 6. Alguma vez trabalhou num piano Pleyel da primeira metade do Século XIX contemporâneo de Chopin? No caso de a resposta ser positiva, poderia descrever esse trabalho e falar do instrumento?

J.R. Não.

Grupo II - Interação entre o pianista e técnico

J.G. 7. É comum os pianistas pedirem-lhe alterações no piano que tenham como finalidade alterar o timbre do instrumento? No caso de a resposta ser positiva, poderia dar alguns exemplos?

J.R. Sim. Normalmente pedem menos brilho.

J.G. 8. Alguma vez lhe aconteceu algum pianista lhe pedir algum ajuste no piano com vista à performance da música de Chopin?

J.R. Não.

J.G. 9. Numa classificação de 0 a 10, como classificaria o nível de conhecimento geral dos pianistas em relação ao seu instrumento?

J.R. 2.

J.G. 10. Qual é a sua opinião sobre o pianista informar o técnico sobre a sonoridade que pretende retirar do instrumento e sobre os dois trabalharem em conjunto para essas intenções musicais poderem ser alcançadas?

J.R. Acho que se perde muito por esse diálogo não acontecer.

J.G. 11. Pensa que poderia ser melhorada a comunicação entre pianistas e técnicos? No caso positivo que conselhos daria aos pianistas afim destes poderem usufruir melhor das possibilidades do trabalho do seu técnico.

J.R. Mostrarem curiosidade pelo seu instrumento e tentar aprender o máximo possível sobre as capacidades dele (piano).

Anexo A2. Leonel Jorge Neto da Rocha

Abreviaturas:

J.G. Jorge Gonçalves

L.R. Leonel Rocha

Dados pessoais:

Nome: Leonel Jorge Neto da Rocha

Nacionalidade: Portuguesa

Profissão: Técnico de pianos

Grupo I - Questões técnicas

J.G. 1. Numa situação de preparação de performance ou seja na afinação final do instrumento antes dum concerto ou gravação, o que é que o pianista pode pedir ao técnico em termos de ajustamentos no piano que alterem substancialmente o timbre do instrumento?

L.R. Regra geral pedem para alterar o timbre de algumas notas que estejam com uma cor diferente das restantes, dependendo sempre do tempo disponível que se tem.

J.G. 2. Poderia descrever o que é o *voicing* ou harmonização do piano?

L.R. Tem a ver com o equilíbrio da cor do som, tentar fazer com que seja mais ou menos igual pelo teclado todo.

J.G. 3. Com que regularidade aconselha efetuar-se o *voicing* ou harmonização do piano tanto num piano de trabalho diário como num piano de concerto?

L.R. Depende do uso e também do próprio gosto pessoal de cada pianista, ou seja, a partir do momento em que o pianista sente necessidade de alterar o som, por motivos de uso ou então de porque a obra que esta a tocar assim o exige, deve alterar.

J.G. 4. O que é que é possível fazer em termos de ajuste dos pedais e que resultados podemos alterar em termos de sonoridade do instrumento?

L.R. Se os pedais estiverem a funcionar corretamente, as possibilidades de alterar o som são infinitas dependendo sempre da qualidade do pianista e também do técnico que pode regular os pedais para o bom uso do pianista.

J.G. 5. O que é que é realisticamente possível fazer em relação ao ajuste do teclado num piano em áreas como o peso, velocidade da resposta ao ataque ou distância percorrida pela tecla?

L.R. É possível alterar o peso, a velocidade, o ataque e também a distância percorrida pela tecla, mediante as preferências.

J.G. 6. Alguma vez trabalhou num piano Pleyel da primeira metade do Século XIX contemporâneo de Chopin? No caso de a resposta ser positiva, poderia descrever esse trabalho e falar do instrumento?

L.R. Sim. Bastante limitado em relação aos pianos actuais, tanto a nível mecânico como a nível de som.

Grupo II - Interação entre o pianista e técnico

J.G. 7. É comum os pianistas pedirem-lhe alterações no piano que tenham como finalidade alterar o timbre do instrumento? No caso de a resposta ser positiva, poderia dar alguns exemplos?

L.R. Sim, regra geral para alterar alguma nota ou conjunto de notas que estejam mais metálicas ou então o contrário.

J.G. 8. Alguma vez lhe aconteceu algum pianista lhe pedir algum ajuste no piano com vista à performance da música de Chopin?

L.R. Não.

J.G. 9. Numa classificação de 0 a 10, como classificaria o nível de conhecimento geral dos pianistas em relação ao seu instrumento?

L.R. 2.

J.G. 10. Qual é a sua opinião sobre o pianista informar o técnico sobre a sonoridade que pretende retirar do instrumento e sobre os dois trabalharem em conjunto para essas intenções musicais poderem ser alcançadas?

L.R. Acho ótimo desde que exista tempo para efetuar essas alterações.

J.G. 11. Pensa que poderia ser melhorada a comunicação entre pianistas e técnicos? No caso positivo que conselhos daria aos pianistas afim destes poderem usufruir melhor das possibilidades do trabalho do seu técnico.

L.R. Pode-se sempre melhorar a comunicação, tanto dos pianistas como dos técnicos, todos ganhamos se comunicarmos, para bem do instrumento e da música que sai do piano.

Anexo A3. James Little

Abreviaturas:

J.G. Jorge Gonçalves

J.L. James Little

Dados pessoais:

Nome: James Little

Nacionalidade: Britânica

Profissão: Técnico de pianos

Grupo I - Questões técnicas

J.G. 1. Numa situação de preparação de performance ou seja na afinação final do instrumento antes dum concerto ou gravação, o que é que o pianista pode pedir ao técnico em termos de ajustamentos no piano que alterem substancialmente o timbre do instrumento?

J.L. Depende sempre do tempo disponível para trabalhar antes do concerto. Além da afinação de cordas, num curto espaço de tempo pode alterar-se o *voicing* (alterando a cabeça dos martelos) para termos um som mais suave ou também é possível (embora mais difícil) tornar o som do piano mais brilhante. Também se pode ajustar a configuração dos pedais por exemplo em relação ao pedal direito pode alterar-se a sua configuração de forma a alterar a distância a ser percorrida até o mesmo ser ativado. São estes pequenos detalhes. Alterações estruturais como mudanças de peso do teclado não são uma opção neste tipo de afinação...

J.G. 2. Poderia descrever o que é o *voicing* ou harmonização do piano?

J.L. O *voicing* é feito com um dispositivo manual que tem entre uma e três agulhas. Utilizamos as agulhas para fazer buracos no feltro do martelo. Nunca se faz na ponta do martelo. Faz-se sempre por trás do ponto de contacto ou no lado do martelo - nunca diretamente na ponta do martelo porque isso afeta a qualidade do ataque da nota e isso pode tornar o som muito instável. Por outro lado, se o fazemos na ponta do martelo, não iria ser bonito esteticamente: poderíamos imaginar, muitos buracos no martelo. Também

existe outra opção que é utilizar lixas para alterar o som do martelo: à medida que este vai sendo utilizado, o feltro da cabeça do martelo ganha muitos cortes na ponta devido ao contacto com as cordas e isso altera a qualidade do som. Estes cortes podem ser removidos com uma lixa o que altera a forma da cabeça do martelo. Assim, conseguimos uma renovação na forma da cabeça do martelo mas isto não se pode fazer muitas vezes porque chega a altura onde não há mais feltro para lixar e chegamos à madeira inicial. E quando isso acontece, é necessário trocar de martelos. Mas o princípio do *voicing* é utilizar as agulhas que é o que se faz numa situação de concerto.

J.G. 3. Com que regularidade aconselha efetuar-se o *voicing* ou harmonização do piano tanto num piano de trabalho diário como num piano de concerto?

J.L. A questão é que sempre se pode alterar o *voicing*. Mas será que se atinge a perfeição? Talvez não. E por isso podem sempre ser feitos ajustes no *voicing*. As pessoas não costumam fazer muito o *voicing* nos seus pianos em casa porque se vão habituando ao som do piano. Os pianistas de concerto sim podem ser muito exigentes: quando ouvem uma nota mais brilhante do que as outras, isso incomoda-os e pedem para ela ser harmonizada para o som se misturar com as restantes. Sobre os pianos utilizados em concerto, eu não diria que seja necessário fazer-se o *voicing* a cada concerto mas certamente, aconselharia a fazer-se algumas vezes por ano mas deverá ser feito numa base de regularidade. Em relação ao *voicing* dos pianos em casa, em todos estes anos, nunca tive ninguém que me pedisse para fazer o *voicing*.

J.G. 4. O que é que é possível fazer em termos de ajuste dos pedais e que resultados podemos alterar em termos de sonoridade do instrumento?

J.L. O ajustamento que se pode fazer é regular a brevidade da ativação da sua função. Em relação ao pedal direito, podemos regular o momento do percurso descendente onde os abafadores são levantados. Basicamente decidimos a distância que o pedal terá de percorrer até ativar os abafadores. Nos pianos de cauda temos uma forma de apertando ou desapertando, ajustar a afinação do pedal. O pedal de *Una corda* faz com que o mecanismo se mova de forma que em vez de os martelos percutirem três cordas, passam a percutir duas. Esta distância também pode ser regulada porque se as distâncias fossem demasiado grandes e o mecanismo se mexesse demasiado, correríamos o risco do martelo tocar nas cordas da nota seguinte.

J.G. 5. O que é que é realisticamente possível fazer em relação ao ajuste do teclado num piano em áreas como o peso, velocidade da resposta ao ataque ou distância percorrida pela tecla?

J.L. O peso padrão é se me lembro bem, cerca de oitenta e cinco gramas. Ou seja, a pressão necessária para baixar a tecla. Significa que se colocarmos um peso de oitenta e cinco gramas numa tecla, ela deverá ser baixada e o martelo deverá ser levantado - o peso necessário para efetuar este movimento. Pode aumentar-se o peso se quisermos um teclado mais pesado. Para isso, colocamos pesos adicionais em cada tecla. São pesos que são colocados no fim de cada tecla e isso oferece uma sensação de maior peso na tecla. Em relação a alterar o peso para mais leve, estruturalmente não é possível fazer nada. Bem, os pianos quando são fabricados, são equipados de pesos nas teclas. Teoricamente poderíamos retirar pesos e trocar por uns mais leves mas seria uma loucura porque ficaria ridiculamente caro.

J.G. 6. Alguma vez trabalhou num piano Pleyel da primeira metade do Século XIX contemporâneo de Chopin? No caso de a resposta ser positiva, poderia descrever esse trabalho e falar do instrumento?

J.L. Afinei alguns pianos Pleyel mas seria apenas dos anos vinte do Século XX. Não foram pianos muito populares em Inglaterra, para ser honesto.

Grupo II - Interação entre o pianista e técnico

J.G. 7. É comum os pianistas pedirem-lhe alterações no piano que tenham como finalidade alterar o timbre do instrumento? No caso de a resposta ser positiva, poderia dar alguns exemplos?

J.L. Sim. Eu afino para muitos professores de piano e nunca ninguém me pediu para mexer no *voicing* dos seus instrumentos. Apenas vivem com o que têm.

J.G. 8. Alguma vez lhe aconteceu algum pianista lhe pedir algum ajuste no piano com vista à performance da música de Chopin?

J.L. Não.

9. Numa classificação de 0 a 10, como classificaria o nível de conhecimento geral dos pianistas em relação ao seu instrumento?

J.L. (Sorrisos). A maioria das pessoas não tem nenhum conhecimento sobre os seus pianos. Um profissional de piano (performer ou professor), tem provavelmente um conhecimento básico de como funciona um piano mas o conhecimento de como as coisas são construídas, é muito baixo. Claro que devido à sua carreira, têm mais interesse por conhecer a construção do piano mas as pessoas da rua normalmente não têm nenhum conhecimento: muitas nem conhecem a aparência dum piano por dentro. Para dar um número, eu diria profissionais 5.

J.G. 10. Qual é a sua opinião sobre o pianista informar o técnico sobre a sonoridade que pretende retirar do instrumento e sobre os dois trabalharem em conjunto para essas intenções musicais poderem ser alcançadas?

J.L. Eu gosto porque sabes o que deves fazer e numa perspetiva de trabalho de equipa, podem ser alcançadas as intenções do performer. Por exemplo, no *voicing* e na regulação dos pedais, esta colaboração é importante para o conforto do performer.

J.G. Será uma boa orientação porque sabes o que deves e o que não deves fazer porque tens mais informações?

J.L. Exato.

J.G. 11. Pensa que poderia ser melhorada a comunicação entre pianistas e técnicos? No caso positivo que conselhos daria aos pianistas afim destes poderem usufruir melhor das possibilidades do trabalho do seu técnico.

J.L. Passa por os pianistas terem um melhor conhecimento do instrumento - como é feito e a forma como os elementos são dispostos... E com um melhor conhecimento de causa, podem exprimir-se melhor (duma forma mais eficiente) no momento de trabalhar com o técnico. Não precisa de ter um conhecimento muito profundo. Mas precisa do essencial para trabalhar.

Grupo B - Pianistas

Texto de apresentação

Este questionário destina-se a uma investigação de mestrado que tem por base a preparação da performance da música de Chopin. O modelo teórico baseia-se na ideia de Henrich Neuhaus na qual defende que para se construir uma performance, três elementos essenciais devem ser levados em conta: a obra, o intérprete e o instrumento.

Sendo assim este questionário destina-se aos pianistas com a intenção de compreender a sua visão da obra de Chopin, as suas estratégias pessoais enquanto performers e também as suas ideias e experiências sobre a preparação do instrumento resultante da colaboração com os técnicos de pianos.

Este estudo tem um foco especial na relação do pianista com o seu instrumento. É dada uma atenção particular à comunicação entre pianista e técnico no momento da preparação do instrumento a fim de encontrar estratégias de comunicação que permitam a produção da sonoridade desejada pelo performer.

Dados pessoais:

Nome _____

Nacionalidade _____

Profissão _____

Grupo I - Interação com a obra

1. Poderia falar-me da sua visão geral da música de Chopin e partilhar experiências da sua interpretação?
2. Poderia falar-me da sua experiência com o uso dos pedais em Chopin?
3. Como aborda elementos simbólicos da música de Chopin como fraseado, relação com o *Bel Canto*, harmonia, construção dinâmica ou variedade tímbrica?
4. Numa música tão tocada como a de Chopin, o que acha que deve distinguir a identidade sonora dum pianista?

Grupo II - Interação com o instrumento e sua preparação

5. Costuma acompanhar o trabalho do técnico de piano? Em caso da resposta ser positiva poderia especificar como?
6. Quais são as suas preferências em termos de tipo de sonoridade num piano?
7. Quais são os fatores que o levam a sentir-se confortável com um instrumento?
8. Quando afinam um piano para si, o que pede ao técnico?
9. Qual é o seu modelo de piano de eleição para interpretar a música de Chopin e porquê?
10. Numa situação de performance, quais são as suas estratégias de adaptação rápida ao instrumento da ocasião?

Anexo B1. Josep Colom

Abreviaturas:

J.G. Jorge Gonçalves

J.C. Josep Colom

Dados pessoais:

Nome: Josep Colom

Nacionalidade: Espanhola

Profissão: Pianista

Grupo I – Interação com a obra

J.G. 1. Poderia falar-me da sua visão geral da música de Chopin e partilhar experiências da sua interpretação?

J.C. A minha relação com Chopin... A mim, Chopin sempre me atraiu - a sua música, mas ultimamente, nos últimos anos, à medida que vou envelhecendo, (sorrisos) aprecio mais a grandeza de Chopin. É curioso, porque quando era jovem, gostava de música complexa: Schumann, Beethoven, Schoenberg, Brahms - sobretudo a música germânica... E Chopin gostava, tocava, mas dei-me conta que gostava das suas obras tardias com mais complexidade: quarta balada, sonata em si menor, barcarola... O Chopin mais linear de melodia mais acompanhada, sim, mas não era suficientemente atrativo para uma análise aprofundada do movimento, de como moldava a obra... Mas cada vez mais me dou conta que a complexidade de Chopin existe - na harmonia, na forma como manuseia os cromatismos nas obras aparentemente mais simples o que quer dizer que não aparece à superfície; mas há uma sabedoria seguramente tão natural que por isso, é um dos compositores mais populares entre os amadores... Há sempre um “melodismo” mas por baixo desse “melodismo” à italiana, (ele admirava Belini), há um trabalho de texturas, de cromatismos harmónicos, de modulações, de equilíbrio formal, de detalhes subtis na pequena forma que cada vez me fascinam mais. E o que é mais fascinante em Chopin é que sendo um compositor cujo os gostos eram muito tradicionais, (para ele as suas referências eram Mozart e Bach, músicos que eram de duas e de três gerações de atrás em relação a

ele), foi um dos poucos que não foi muito marcado pela figura de Beethoven ao contrário de outros dos seus contemporâneos como Liszt, Schumann Wagner, etc... Ele por seu lado gostava da naturalidade, o equilíbrio de Mozart; o contraponto, a sabedoria e a ordem de Bach e eram estas as suas referências. Portanto, a mim cada vez mais me fascina esta forma tão natural! E era um visionário porque sem as suas audácias harmônicas, nem Liszt nem Wagner, teriam avançado tanto o que quer dizer que Chopin era um modelo para eles. E há obras que são anúncios da modernidade como o final da Sonata Fúnebre que é quase atonal. E de qualquer forma, ele olhava para trás em busca de referências. O final da Sonata Fúnebre era algo que Schumann (que era um progressista), lhe pareceu que não era música - que era algo muito estranho. E creio que não há outro exemplo no romantismo do Século XIX, duma obra que seja homofônica como as Sonatas solo para violino ou violoncelo de Bach. Não há harmonia - a harmonia está implícita. Mas soa quase no limite da atonalidade, isto nos anos 1840... Ou seja, era muito moderno e muito tradicional. Ele olhava para Mozart... Os seus contemporâneos não lhe interessavam muito...

Ele descobriu a alma do piano: as ressonâncias, o fazer mais com menos, o utilizar as harmonias com o mínimo de notas, a exploração do ar - o ar que existe entre os registos... Ou seja, ele abriu as portas a um Debussy ou a um Scriabin... Soa muito ao futuro! Nesse sentido, era um compositor bastante único sobretudo pelo fato de se ter limitado a compor principalmente para o seu instrumento. Há muito poucos compositores grandes que se tenham limitado a compor para o seu instrumento!

J.G. 2. Poderia falar-me da sua experiência com o uso dos pedais em Chopin?

J.C. É complicado... É complicado porque Chopin (eu suponho por razões da sua profissão que foi na realidade pedagogo, professor; a forma como ele ganhou a sua vida foi a dar aulas - deu muito poucos concertos públicos), era talvez o compositor que ao editar a sua música mais indicava o uso do pedal. Mas claro, são indicações (salvo algum pedal especial que possa pedir uma ressonância mais larga), são pedais muito elementares, muito para os alunos.

J.G. E para o Pleyel?

J.C. E para o Pleyel. Claro. E por isso não podem se seguidos tal e qual como estão escritos duma forma simplista... Servem de orientação para nos indicar que harmonias quer misturar?... Mas em geral são indicações de pedal muito básicas. A sua música pede

justamente um manuseio do pedal muito subtil (pedal mais ou menos profundo, a forma mais rápida ou mais lenta de o colocar ou de o retirar), para que as mudanças harmónicas sejam suaves ou bruscas... A melodia pode pedir mais claridade mas podemos ter baixos que devemos manter... Ou seja, existe uma série de compromissos e há que tomar decisões constantemente, para que a música não perca a sua transparência mas ao mesmo tempo, não perca a ressonância e a sua riqueza harmónica... Portanto, no pedal de Chopin, temos de lhe dar constantemente, uma utilização muito mais subtil em comparação com uma música clássica - Beethoven ou até Schubert. Na realidade creio que foi Chopin que descobriu a textura especificamente pianística. Ou seja, escreveu desde o piano, para o piano, pelo piano... Por isso, o uso do pedal em Chopin tem de ser muito delicado, muito subtil, tanto como poderá ser mais tarde em Debussy.

J.G. 3. Como aborda elementos simbólicos da música de Chopin como fraseado, relação com o *Bel Canto*, harmonia, construção dinâmica ou variedade tímbrica?

J.C. É difícil... Todos estes elementos são complexos, mas concretamente a paixão de Chopin pelo *Bel Canto*... Ele dizia aos seus alunos "podereis aprender o *Cantabile* indo à ópera ouvir a Pasta ou a Malibran."⁶⁶ O respirar com o pulso para separar as frases... Tudo isto mostrava que Chopin estava obcecado em conseguir no piano, os efeitos do *Cantabile* ou seja de imitar a voz. Isto é realmente o mais complicado, porque o piano é um instrumento de percussão. Talvez por isso, Chopin não gostasse dos pianos mais potentes, mais sonoros porque neles, a percussão era mais forte. Ele foi fiel a Pleyel que é um piano que tem uma ressonância larga e um ataque suave que se presta ao *Cantabile* mas claro, hoje em dia, os instrumentos históricos não chegam a uma sala grande. E normalmente, são os especialistas que apostam em tocar em pianos históricos. Eu próprio o fiz algumas vezes mas claro que é todo um conceito diferente. Podem conseguir-se coisas interessantes mas por outro lado, os agudos não têm potência ou seja, é outro equilíbrio, outra forma de tocar. Enquanto que num piano moderno, o problema do *Cantabile* é que se trata dum instrumento de percussão e por isso, temos frases onde temos de adaptá-las a cada instrumento. Por exemplo, nas notas longas, quando estas diminuem, a nota seguinte terá de começar mais piano para evitar uma rotura e aproveitar seções de notas mais curtas para

⁶⁶ Giuditta Pasta e Maria Malibran foram duas cantoras líricas que muito inspiraram Chopin. A estes nomes, poderíamos acrescentar vozes como as de Giovanni Battista Rubini e Laure Cinti-Damoreau.

recuperar a dinâmica... Ou seja, tratam-se de adaptações resultantes da natureza do instrumento que não têm de ser feitas por um violinista ou um clarinetista ou naturalmente, um cantor. Nesses instrumentos, a nota pode ser vivida com toda a sua duração. O pianista tem que jogar com o fato de que a nota diminui e por isso, se quer que se ouça bem, terá de diminuir também o acompanhamento, etc. Ou seja, são uma série de procedimentos para fingir que estamos a tocar um instrumento *Cantabile* que não o é! E suponho que era o problema que tinha Chopin e que segundo contam os testemunhos, resolvia duma forma genial. Mas infelizmente, não temos mais que testemunhos de alunos: que ele respirava com o pulso, que cantava com os dedos mas claro não temos o exemplo sonoro - não temos gravações. Por isso, estamos sempre no mundo das hipóteses...

J.G. 4. Numa música tão tocada como a de Chopin, o que acha que deve distinguir a identidade sonora dum pianista?

J.C. Claro, se um pianista coloca a vontade de ser pessoal, o mais provável é que caia em maneirismos ou em fazer coisas extravagantes para se distinguir das outras pessoas. Não creio que este seja o bom caminho. Para ser pessoal, o que uma pessoa deve fazer é retirar-se de estereótipos e tocar como sente. E como todos somos diferentes, vai soar pessoal. Se a vontade é ser diferente, o pianista deve mergulhar na música de Chopin e expressá-la segundo a sua personalidade sem se preocupar pela forma como tocam os outros.

J.G. Tratar-se-á de seguir o nosso caminho até porque não sabemos como Chopin tocava?

J.C. Não sabemos como tocava. Mas sim, sabemos que tocava com muito mais liberdade do que a forma como tocamos hoje. Sim sabemos que dizia que nos *Rubatos*, a mão esquerda deveria tocar a tempo e a mão direita deveria estar livre. O que significa que as duas mãos não tocam em simultâneo.

J.G. Mas deixe-me perguntar-lhe: se por um lado temos académicos que apelam ao seguimento da interpretação segundo os testemunhos das pessoas que ouviram Chopin tocar a prática performativa nos dias de hoje é bem diferente. Se tocarmos Chopin hoje em dia como tocava Raoul Koczalski (ele próprio aluno de Karol Mikuli, aluno de Chopin) ou Paderewski; com as duas mãos poucas vezes juntas, vão se rir de nós... Ainda nos arriscamos a que digam que não sabemos tocar as duas mãos juntas...

J.C. Se o fazes com conhecimento e convicção, pois que se riam... Veja, vou-lhe contar duas histórias. Uma de Beethoven: quando iam produzir a quinta sinfonia, há um ponto no

segundo andamento onde há uma inversão do acorde de sétima sobre a sensível que nos tratados da época, era proibido. Estava proibido porque soava mal. E então, um aluno disse "maestro, esta inversão está proibida". Beethoven respondeu perguntando-lhe "Está proibida por quem?" Perante o espanto do aluno Beethoven afirma "Pois bem, eu a autorizo". (Risos) A outra li-a na biografia de Karl Jung, psicanalista colaborador de Freud (que logo se separaram). Contava-o numa entrevista que na realidade pertencia à biografia que foi uma série de entrevistas quando já era bem mais idoso, bem passados os oitenta anos. Afirmava então: "Quando era menino, já não me convencia o que me ensinavam na escola! E um dia quando tinha 10 anos, fui falar com o professor e disse-lhe o seguinte: Senhor, tenho uma dúvida, nas aulas de História, ensinam-nos a admirar e a tomar como exemplos, pessoas que romperam seja em que campo for, na arte, na política, na ciência, etc. Romperam com o que estava estabelecido e que fizeram as coisas avançar muitos deles sendo criticados e até presos... A essas personagens, apresentam-nas como exemplos e quando somos nós, se não pensamos como os senhores nos ensinam, se não obedecermos, somos castigados. Então nunca poderemos ser referências..."

Eu também tinha vergonha e tocava com as mãos juntas. mas fui lendo, fui-me animando, fui-me documentando... Se toco desta forma, a mim parece-me mais criativo, tenho mais possibilidades e sinto-me mais livre, e exprimo-me melhor... Claro que já não vou participar em concursos! E não me importo nada do que digam os críticos. Em primeiro lugar, tu tocas é para ti próprio. É assim na realidade. E não é por egoísmo. É que se não tocas para ti e através de ti, o que vais fazer é uma magistral exposição da música mas não a vais viver plenamente e transmitir esta vivência aos outros!

J.G. É que não queremos ter a última palavra ou a última verdade do compositor simplesmente temos a nossa visão desta música e gostamos de a partilhar. Com toda a humildade...

J.C. É que a última verdade do compositor não existe. Não existe... Até porque estava em evolução: um compositor pianista não tocava sempre de uma forma igual. Por exemplo, quando vemos que voltam a reeditar uma obra e alteram os metrónomos... Com que objetivo? O tempo resulta da acústica, do momento! E Beethoven dizia "Este tempo é bom para os primeiros compassos..." Isto dito por Beethoven que era ele próprio a personificação da arquitetura! A música é o momento. É sempre improvisação! A partitura

tem parâmetros muito mais fechados do que um standard dum pianista de Jazz, mas há sempre improvisação. Há sempre coisas que vais improvisar mesmo que toques as mesmas notas: no tempo, na acentuação, na dinâmica... Nem queremos tocar duas vezes da mesma forma. Eu creio que depois de analisar os prós e os contras, de te cultivares, de ter todas as informações possíveis sobre a época, sobre o que o compositor dizia; na hora de tocar, trata-se de liberdade, de intuição, de júbilo! E já está!

Grupo II - Interação com o instrumento e sua preparação

J.G. 5. Costuma acompanhar o trabalho do técnico de piano? Em caso da resposta ser positiva poderia especificar como?

J.C. Se é um afinador que já conheço, e se é um piano que já conheço, normalmente não há problema. Se é um piano que tem problemas ou que eu penso que poderia ter mais brilho; ou se a mecânica poderia ser mais leve; ou se me parece que o som está demasiado brilhante ou demasiado apagado; nesses casos peço ao afinador e ele pode resolver a situação ou dizer-me que não tem tempo para o fazer. Claro que temos todos estes parâmetros ou seja, eu não tenho conhecimento suficiente: apenas tenho conhecimentos básicos em situações quando peço ao afinador para regular o pedal, regular o som, ou quando sinto que uma nota está mais estridente do que as outras e sinto que é necessário harmonizar, ou se sinto que falta brilho aos agudos, ou se o piano está demasiado brilhante e é necessário harmonizar... Ou seja, eu não o sei fazer mas posso pedir. Mas se o afinador não é da minha confiança, ou não o conheço, não sei o que pode fazer e tenho de confiar nele porque eu não sou capaz de o fazer.

E tudo está ligado: por vezes descobres um piano velho e dizem-me que é mau porque está velho e para mim cada vez gosto mais dos instrumentos velhos porque no fim de contas, o único que não se pode trocar é o tampo harmónico e o conceito sonoro da construção do piano. E o conceito sonoro tem sido gradualmente alterado em direção a um som mais claro, que encha uma sala grande e que cubra uma grande orquestra! E por exemplo, um Steinway, há cinquenta anos tinha um conceito sonoro diferente. E um piano de cinquenta anos, é velho se estiver mal cuidado. Mas, se for bem mantido e se for harmonizado regularmente, e se os martelos forem substituídos quando estiverem gastos, é melhor do que um piano novo. O som do piano é o mesmo. O problema do piano se compararmos

com um instrumento de corda como o violino, tem toda uma mecânica que se desgasta. No violino não há mecânica, tem uma caixa de ressonância e as cordas e quando se gasta uma corda, trocas e está feito. No piano, isso não se pode fazer assim!

J.G. 6. Quais são as suas preferências em termos de tipo de sonoridade num piano?

J.C. O primeiro aspeto que me parece importante testar num piano, é quanto dura o som. Porque isto depende do tampo harmónico e isto não se pode alterar. Se o ataque for feio, nesse caso sim: pode-se harmonizar, pode picar-se o martelo para que o som seja mais doce ou mais suave. Mas a ressonância depois do ataque, é dada pelo tampo harmónico - da qualidade do tampo harmónico. Em segundo lugar, eu prefiro um ataque que não seja morto. Ou seja procuro um equilíbrio. Aí entramos na estética de cada um ou seja, eu gosto dum ataque suave e que tenha ressonância depois. E também gosto que não hajam grandes diferenças de registo para registo ou seja do grave, para o médio e para o agudo, que seja homogéneo. E isto, independentemente do tampo harmónico, pode ser regulado com a harmonização. E claro que tudo isto vai depender do repertório; para tocar um concerto de Prokofieff com orquestra, talvez seja melhor um piano brilhante e metálico. Para tocar um concerto de Mozart, é necessário um piano com um certo brilho mas que tenha ressonância e um *Cantabile*. Para tocar Chopin ou Debussy em recital, a duração do som é fundamental assim como um ataque muito suave. Para Debussy, ainda o é mais essencial. Mas claro, se tocamos músicas diferentes no mesmo recital, devemos encontrar um equilíbrio. Depende se por exemplo, o recital tem compositores muito diferentes ou não. Recordo-me de Zimerman que nestas coisas é muito conhecedor, (ele é capaz de harmonizar um piano), pediu dois pianos diferentes para o seu recital. Não lhe foram concedidos mas ele pediu... Pediu dois pianos diferentes: um para a primeira parte que era Beethoven e outro para a segunda que era Scriabin. E é verdade que é difícil que um piano dê o seu máximo em estéticas tão diferentes.

J.G. 7. Quais são os fatores que o levam a sentir-se confortável com um instrumento?

J.C. A leveza mecânica... E o som... Mas, Claro que gosto duma resposta rápida. Também depende do que tu toques!

J.G. E em relação ao pedal? Gosta que seja ativado rapidamente?

J.C. Sim. Eu gosto que se ative muito rapidamente. Porque me dá mais espaço para jogar com meios pedais...

J.G. É que se ele não se ativa rapidamente, corremos o risco de querer fazer um pedal *Diminuendo* e perdemos esse pedal...

J.C. Claro. (Risos)

J.G. 8. Quando afinam um piano para si, o que pede ao técnico?

J.C. Harmonização equilibrada e leveza no teclado. Depende do que eu vá tocar: numa música onde não seja necessário passagens rápidas e claras, ou se tem passagens rápidas e claras como é o caso de Chopin. Em Chopin preciso duma mecânica que seja muito leve. Se é Brahms com uma profundidade de acordes, aí se tiver uma mecânica muito leve, já tenho dificuldade de controlar a execução de acordes profundos - nessa música não temos passagens tão brilhantes de dedos... Portanto, para mim, a diferença está no que vá tocar. Mas como normalmente toco pelo menos dois compositores no mesmo recital, não posso pedir (como Zimerman), seis pianos: (risos), um para Bach, outro para Debussy, etc... Enfim, que seja uniforme e fiável. Que a mecânica seja leve mas regulada e que responda ao meu toque: que não hajam toques e fricções.

J.G. E para si, há diferenças entre o piano de trabalho e o piano da performance?

J.C. O piano de trabalho, eu gosto que seja um piano mais difícil... Porque tenho um Steinway D num espaço muito pequeno. Então se o tivesse regulado como se fosse para um concerto seria demasiado fácil. Com pouco esforço, iria soar como um canhão! Por isso, tenho o meu piano regulado com muito peso. Com muito peso para que não seja fácil encher o quarto.

J.G. Com essa regulação, depois chega a uma sala de concerto e tudo lhe sai mais fácil...

J.C. Claro. Isso também é verdade. E gratificante...

J.G. 9. Qual é o seu modelo de piano de eleição para interpretar a música de Chopin e porquê?

J.C. Bom, geralmente toco em Steinway. Mas gostaria muito de ter a experiência de tocar (não somente em privado mas também em público) num Pleyel. Um Pleyel em bom estado, bem restaurado.

J.G. No piano de Chopin da Cobe's Collection que está em Inglaterra?

J.C. Claro e será que me deixam tocar nele? (Risos) Algumas vezes, toquei em Pleyels. Mas a verdade é que há muitas diferenças entre Pleyels. Há alguns bem conservados. Outros menos... Alguns bem restaurados. Outros nem tanto... ALguns têm peças de origem. Outros têm peças alteradas... Mas o conceito sonoro, adapta-se em Chopin. Hoje em dia talvez já não choque porque estamos habituados a Chopin ser interpretado em pianos modernos. Por exemplo há efeitos brilhantes que ele talvez não procurasse... Mas sim, gostaria de alguma vez poder ter tempo suficiente para adaptar-me!

J.G. 10. Numa situação de performance, quais são as suas estratégias de adaptação rápida ao instrumento da ocasião?

J.C. Eu creio que a estratégia deve ser ouvir... Ouvir... E em seguida ver as passagens onde é necessário mais sonoridade e onde seja necessário mais *Pianíssimo* e ver onde estão os limites. Entre o *Pianíssimo* extremo, o mais piano possível em passagens onde quero obter este tipo de efeito e passagens onde quero mais sonoridade e ver até onde me dá o instrumento... Para o *Cantabile*, devemos testar os diferentes registos, onde o som é mais quente, onde é menos quente, etc. A partir destas limitações, testar os limites do instrumento, no forte, no *Pianíssimo*, no *Cantabile*, no timbre, onde o som é mais doce, onde é menos doce e como posso dissimular isso... E mexer-me entre o que o piano me dá!

J.G. E por exemplo em relação ao suor nas mãos?

J.C. Não. Felizmente com isso nunca tive problemas. Nunca. Não me importo de tocar em teclados de plástico, não escorrego, não tenho problemas.

Anexo B2. José Miguel Amaral

Abreviaturas:

J.G. Jorge Gonçalves

J.A. José Amaral

Dados pessoais:

Nome: José Miguel Amaral

Nacionalidade: Portuguesa

Profissão: Pianista

Grupo I - Interação com a obra

J.G. 1. Poderia falar-me da sua visão geral da música de Chopin e partilhar experiências da sua interpretação?

J.A. Há sempre aquela metáfora bastante conhecida em relação á música de Chopin (porque mexe com outra característica muito peculiar da sua música que é o *Rubato*), que tem a ver com aquela imagem cujo o tronco não abana e que as folhas podem dançar com o vento. Essa é uma característica que muitas vezes se usa e abusa em Chopin e deriva para interpretações como as do início do Século XX (que tiveram o seu tempo) mas que primaram (no meu ver) por esse erro de interpretação ou seja exagerar o *Rubato* e transformar a obra em algo demasiado sentimental quase a puxar a uma música ligeira... E nessas interpretações, perdeu-se o verdadeiro cerne da questão de Chopin que é uma inclinação admitida pelo próprio para o *Bel Canto*, uma grande preocupação com o que é a linha melódica, assente numa simplicidade total. Essa simplicidade obviamente que esconde pormenores geniais em termos de composição. Mas o mais difícil em Chopin e o mais bonito é que ao fim de horas e horas de trabalho, conseguimos por vezes (porque não é sempre), encontrar aquele instante de improviso trabalhado. O improviso trabalhado é aquilo que nós como pianistas conseguimos alcançar quando ao fim de horas e horas de trabalho na música de Chopin, conseguimos alcançar o âmago da questão e pensamos que talvez conseguimos reproduzir o que o compositor quis transmitir quando compôs a sua música.

J.G. 2. Poderia falar-me da sua experiência com o uso dos pedais em Chopin?

J.A. Posso falar da minha experiência enquanto pianista e enquanto professor. As duas misturam-se e acabamos por refletir e transportar aquilo que é da parte do ensino para a parte da performance. Sobre os pedais temos aquela ambiguidade das indicações de pedal de Chopin. Temos de tomar em linha de conta que os pedais de Chopin (tomando o exemplo da Barcarola), são difíceis de transportar para o piano moderno. Na altura Chopin tocava num pianoforte. Nós agora tocamos num piano que por exemplo não tem os agudos que deviam soar a madeira no seu tempo. Para mim, em termos de pedal, o que eu acho mais difícil de fazer é encontrar pianos com um curso de pedal ajustado. Falo por exemplo sobre a Steinway: a Steinway nem sempre tem os melhores pedais para Chopin. Por vezes consigo encontrar na Yamaha, um curso de pedal um bocadinho maior que permite fazer várias nuances (por exemplo a partir da segunda metade para cima) - o que é bom para controlar a linha melódica. Temos que levar em conta que Chopin quando escreveu, no seu tempo, usava muito pedal mas a ressonância dos seus pianos era completamente diferente. É preciso ajustar muito em função daquilo que mencionei anteriormente como a simplicidade. Tudo o que seja a mais, não está lá a fazer nada. Tudo o que prejudique uma linha melódica, não é benéfico. Tudo o que possa fazer ressoar essa linha melódica, fazer permanecer um bocadinho no ar, construir a atmosfera, parece-me positivo. Agora há alguns detalhes que não se devem fazer (eu pelo menos aprendi assim eu acho que também aprendeste numa parte da tua vida): não se devia utilizar surdina em Chopin numa forma exagerada. Eu acho que consegui encontrar (excluindo passagens de *Pianíssimo* e mais), correndo o risco de fugir algo a conceções académicas, mas às vezes em dinâmicas de Mezzo Forte para cima, consegui encontrar variações de som (que não sei se são autorizadas ou não) com o uso da surdina. Não sei se o faço com alguma contradição em relação a interpretações da época... Em relação ao pedal tonal, salvo raras exceções que não me recordo de nenhuma (lembro-me de muitos casos em Debussy mas não em Chopin), é muito raro ter utilizado esse pedal. Que eu me lembre, acho que nunca utilizei o pedal tonal em Chopin.

J.G. 3. Como aborda elementos simbólicos da música de Chopin como fraseado, relação com o *Bel Canto*, harmonia, construção dinâmica ou variedade tímbrica?

J.A. O que valorizo muito em relação à pauta são as suas indicações frásicas. Parece-me que devem ser sempre levadas em conta. É mesmo uma excelente forma de ensinarmos aos alunos o que são frases. Porque as frases de Chopin têm princípio, meio e fim. Embora fiquem no ar, por causa das atmosferas que conseguem criar mas têm princípio, meio e fim e por tanto, é sempre o primeiro fator que tento respeitar quando abordo qualquer obra de Chopin. Não acho que seja um Beethoven onde o que está escrito deve ser respeitado de uma forma quase ditatorial ou ainda mais em casos como Bartok (que até se deu ao trabalho de fazer a minutagem de toda a sua obra). Em Chopin temos que contextualizar a sua época dita romântica.

Por outro lado, o cantar com os dedos mexe com as próprias dedilhações de Chopin. Chopin foi um dos primeiros a questionar fortemente a individualidade ou personalidade de cada dedo. Cada dedo tinha uma função pese embora tivessem apetrechos diferentes: o quarto dedo não é igual ao quinto em termos de força, nem ao terceiro... etc. Cada dedo tem a sua própria personalidade. Posicionando este fator mesmo em relação ao *Bel Canto*, cada vez que compunha uma melodia (utilizando esta imagem mental com as nuances da própria melodia), distribuía as notas da melodia já a pensar nas características de cada dedo. Mesmo não tendo anotado. Muitas vezes através do desenho da melodia, sente-se perfeitamente esta intenção. Por vezes é difícil encontrar a boa dedilhação, mas quando se consegue encontrar aquela dedilhação mais provável ao seu estilo, tudo passa a fazer sentido.

O próprio peso de cada dedo, dá-nos a imagem desse *Bel Canto* e isso é maravilhoso porque tudo se torna natural. Parece que o peso dos dedos é distribuído numa forma quase aleatória mas parece que a melodia sai naturalmente dos dedos. E é maravilhoso quando conseguirmos sentir isto. Mas não é algo que acontece de repente. Quando somos novos, parece que qualquer dedo serve e procuramos uma dedilhação eficaz. Não procuramos uma dedilhação difícil. Por vezes, as dedilhações de Chopin não são evidentes a aprender. Mas a dificuldade é compreender que por vezes, é a dificuldade da dedilhação que faz a peculiaridade do som daquela passagem.

J.G. 4. Numa música tão tocada como a de Chopin, o que acha que deve distinguir a identidade sonora dum pianista?

J.A. Eu iria mais pelo caminho daquilo que não se deve fazer. Comecei por este aspeto na primeira questão. Aquela ideia demasiado sentimental - isso não.

Também não gosto doutro tipo de abordagem. é verdade que Chopin na maioria das vezes, tem um pensamento homofónico, mas tem também muitas vezes, um pensamento polifónico. A Polonaise-Fantasie tem passagens polifónicas. A segunda Balada também tem bastantes passagens polifónicas onde poderemos valorizar uma entrada duma segunda voz. Este é o ponto que feito em demasia, não me parece que seja o caminho porque às vezes procura-se esse *voicing* alternativo como alternativa aquilo que é evidente que é a melodia. Mas essa pergunta é efetivamente muito difícil de responder. Quando se procura a simplicidade, a ideia norteadora deve ser sempre exatamente, a simplicidade e a busca daquele momento que soe a improviso. É o que me preocupa: não estar nem excessivamente dentro do tempo nem fora dele. Porque claro, temos um metrónomo mental e sabemos quando estamos a fugir dele ou estamos mais ou menos perto. Mas a pergunta é complicada. Parece-me que hoje em dia o que pode ser explorado é que se Chopin diz que o pedal é a alma da música; uma vez que temos um instrumento que o compositor não tinha, será interessante explorar o que podemos fazer a nível de pedal com o instrumento moderno.

J.G. 5. Costuma acompanhar o trabalho do técnico de piano? Em caso da resposta ser positiva poderia especificar como?

J.A. Eu gosto de estar presente. E fico pelo menos numa fase, ou inicial ou final. Ou já tenho o diagnóstico feito e informo aquilo que não está bem no piano ou então deixo o técnico trabalhar livremente e fico a observar - a ver o que ele faz, para saber se ele vai na direção que eu preciso, ou seja se o técnico se dá conta de algo que eu iria especificar mais adiante.

J.G. 6. Quais são as suas preferências em termos de tipo de sonoridade num piano?

J.A. Tudo depende do repertório que temos à nossa frente. Agora, fico desesperado ao ouvir martelos. Em tudo... Fico desesperado por ouvir martelos porque isso me perturba. É interessante: não me acontece quando estou a estudar. Mas, acontece-me quando estou a tocar. Se começo a ouvir excessivamente os martelos, a minha concentração vai para esse ponto. E desaparece da música. E sinto mesmo que estou a tocar num instrumento de corda percutida. Isso é péssimo para mim. Eu sei que isso acontece em interpretações do

repertório barroco famosíssimas como (Glenn Gould por exemplo), mas ele era único. Eu seria capaz de aguentar dez minutos a tocar num piano assim. Mas essa tendência voltou a evidenciar-se novamente com Bartok - aí sim, é necessário um piano percussivo. Mesmo assim, isso tem a ver com as próprias preferências de escolha de repertório do pianista. Além das variações de repertório, eu pessoalmente gosto de música que seja martelada o menos possível.

J.G. O que acha daqueles momentos em que sentimos pianos com grandes vibrações das cordas em acordes longos?

J.A. Isso não é desejável em Chopin. Chopin a nível de harmônicos é uma música muito pura. É uma música que não se dá bem com ressonâncias excessivas daí o trabalho meticuloso do pedal. O pedal em Chopin é bem mais complicado do que em Liszt. Para mim está aí a grande diferença entre Chopin e Liszt. Liszt, tem passagens de grande delicadeza de detalhes mas em Liszt podemos levar o pedal aos limites duma harmonia sem ter grandes problemas. E a consistência mantém-se ou seja, a linha melódica não é tão desdobrada em aspetos múltiplos como é a de Chopin - não necessita duma afinação tão constante do pedal. O Jorge Bolet por exemplo, tem pedais fantásticos. Inclusive, fez uma edição. Edição interessante porque uma senhora se colocou debaixo do piano para ver e anotar os seus pedais. E existe uma edição com os pedais de Jorge Bolet. Mas voltamos ao âmago da questão: são pedais fantásticos mas são os pedais dele. Se tentarmos imitar, provavelmente é complicado porque existem muitas variações no pedal. Voltando a Chopin, não creio que Chopin admita pedais com ressonâncias exageradas.

J.G. 7. Quais são os fatores que o levam a sentir-se confortável com um instrumento?

J.A. Eu imagino que a pergunta seja sobre um piano de concerto. Porque aqui, eu distinguiria o piano de trabalho e o piano de concerto. Em termos de piano de estudo, eu gosto dum piano difícil, um piano duro, um piano que me faça sentir desconfortável quando estou a estudar. Quando estou em concerto, quero tudo o que não seja difícil (Sorrisos). Ou seja, quer um piano com por exemplo, uma afinação perfeita de pedais. Também não quero pianos excessivamente metálicos. E a estudar, um piano metálico também é irritante porque passado algum tempo só ouvimos aquilo que falávamos antes, apenas martelos - martelos ou metais. Em estudo, gosto dum teclado algo mais pesado. E hoje em dia, é cada vez mais difícil de se encontrar teclados pesados. Em performance, um

teclado pesado não é algo que goste particularmente. Mas é verdade que também acontece, por vezes o teclado ser tão levezinho que falhar notas acaba por ser fácil porque qualquer peso que se faça, resulta em sons. E há determinado tipo de repertório que se torna difícil de fazer com este tipo de teclado: por exemplo repertório mais clássico que não tem um uso excessivo de pedal, torna-se muito complicado controlar o teclado. Aparentemente poderá pensar-se que será mais fácil tocar Mozart ou Haydn com teclados leves, (o que até seria mais próximo dos instrumentos que os compositores dispunham), mas eu diria que é mais difícil ter uma execução limpa com um teclado muito leve. Naturalmente, falo sem exageros porque um teclado muito pesado não iria permitir que se fizessem muitos efeitos próprios do repertório clássico.

Dentro de tudo isto, o que deve imperar é a noção do *Legato*. E aquele aspeto que falava de ouvir martelos em demasiado ou um som metálico, pode ser minimizado com um bom *Legato* do pianista. O *Legato* que na realidade não existe. Quando nos damos conta que o verdadeiro *Legato* não existe no piano, esse é um tremendo golpe nas nossas aspirações. O *Legato* é importante. Podermos tê-lo mesmo que seja apenas para decidir que não o queremos. Construir o *Legato* é outra etapa. E há pianos que pela sua ressonância, são difíceis de ter *Legato*: mesmo pianos de hoje em dia que têm uma ressonância muito superior.

J.G. 8. Quando afinam um piano para si, o que pede ao técnico?

J.A. O que eu peço é equilíbrio. Depende dos pianos, mas por vezes nos pianos onde temo, ou por falta de uso ou por excesso de uso, estão muito usados ali na zona média, no registo médio-agudo. Depende também dos modelos que estamos a falar: se for um piano de cauda inteira, os graves têm tendência a ser muito fortes e temos de os usar com prudência. E depois convém que haja uma ligação entre registos agudos e graves. Tento que os pedais estejam bem afinados. Peço-lhes que me afinem os pedais, que veja se é possível fazer ainda mais variações... Sobre o peso das teclas, parto do princípio que já não haja grande coisa a fazer. Mas não peço muitas coisas: sou sincero. Não estou com grandes dúvidas existenciais naquele momento. Mas sou exigente quando uma nota, ou várias, não estão bem afinadas - nesse ponto sou complicado por causa do ouvido. Não gosto de tocar em pianos desafinados ou seja, eu claro que toco em pianos desafinados mas em concerto,

naturalmente prefiro instrumentos afinados. Mas não sou muito exigente. Gosto de pensar que a performance pede mais de mim do que propriamente do piano.

J.G. 9. Qual é o seu modelo de piano de eleição para interpretar a música de Chopin e porquê?

J.A. Claro que cada piano é um piano, mas podemos fazer uma média. Eu diria que gostaria de ter a oportunidade de tocar num Pleyel de cauda. Já toquei num Pleyel mas era um Pleyel atual e isso não conta. Mas um modelo? Parece-me que a Steinway consegue ter um som muito bonito na globalidade ou seja, os graves da Steinway são lindos. Isto quando acontece ser um piano bom da Steinway, porque já me aconteceu ver instrumentos horríveis. Por exemplo temos na escola onde trabalho, existe um C6 com uns graves fabulosos mas tem uns agudos muito fechados. Mas sobre a minha experiência, eu prefiro tocar em Yamaha. Sou da opinião de que a Yamaha consegue ter um desvio mínimo de qualidade. Se calhar não atinge o patamar como pode atingir um Steinway ou Bösendorfer mas é um piano fiável. Claro que podemos querer um Fazioli mas quantas vezes vamos ter um Fazioli disponível?

J.G. 10. Numa situação de performance, quais são as suas estratégias de adaptação rápida ao instrumento da ocasião?

J.A. Eu já passei por uma fase muito complicada. Tenho duas formas de ver o problema. Durante muito tempo preocupava-me imenso sobre em que instrumento ia tocar, como é que era, fazer prova do instrumento etc. Isso ainda me acontece muitas vezes por exemplo no Teatro Viriato em Viseu que é uma sala com uma acústica excessivamente seca. Não é pelo piano porque o piano é excelente em termos de mecânica e som. Mas é porque a sala me perturba em termos acústicos. É uma sala excelente para quem está a ouvir, mas é uma sala difícil para quem está a tocar. Para repertório do género onde é preciso ressonância, torna-se muito complicada. Nesse aspeto concordo com Claudio Arrau quando dizia que não experimentava o piano. Chega e toca e adapta-se à medida que vai tocando. Por muito bem preparados que estejamos em relação ao instrumento, acaba por nunca ser o nosso instrumento. Esse é o nosso grande handicap. Quando vejo um violinista a entrar em palco com o seu instrumento, fico cheio de inveja. É um grande conforto poder tocar no seu instrumento. Eu acho que um bocado das duas abordagens é o ideal: não desconhecer

por completo o piano mas não cair naquele engodo de ficar a experimentar o instrumento em demasia.

Anexo B3. Sabrina Bloch

Abreviaturas:

J.G. Jorge Gonçalves

S.B. Sabrina Bloch

Dados pessoais:

Nome: Sabrina Bloch

Nacionalidade: Francesa

Profissão: Pianista

Grupo I - Interação com a obra

J.G. 1. Poderia falar-me da sua visão geral da música de Chopin e partilhar experiências da sua interpretação?

S.B. Para já, penso que são as minhas primeiras memórias. Chopin foi um dos primeiros compositores a tocar-me profundamente. A minha mãe conta que quando era pequenina e estava ao seu colo, lhe tocava nos cabelos e lhe dizia que esta música era muito bela. Mesmo não sendo atualmente o meu compositor favorito, (há muito tempo que a minha preferência vai para Schumann), Chopin foi mesmo assim o meu primeiro amor. Chopin evoca-me também as minhas aulas de musicologia na Sorbonne sobre música noturna, onde estudamos muito os Noturnos de Chopin na sua vertente da naturalidade com que Chopin integra os elementos da ornamentação na melodia - a sua forma de construir frases tão ricas de elementos mas sempre sem exageros supérfluos. É a sua forma maravilhosa de integrar o *Bel Canto* no piano, o cantar ao piano.

J.G. 2. Poderia falar-me da sua experiência com o uso dos pedais em Chopin?

S.B. Admito que se de uma forma geral, sou muito fiel ao texto musical, no que tem a ver com os pedais, eu sempre segui os meus instintos e o meu ouvido. Faço isso porque muitas vezes, as indicações de pedal que estão marcadas na partitura, não funcionam. Muitas vezes, vão resultar em algo muito seco ou o contrário. Quando eu era pequenina, tive a oportunidade de tocar num piano que pertenceu a Chopin. Lembro-me de me sentir

perturbada pela afinação não ser a mesma (as notas soavam numa afinação que não estamos habituados). E ao nível do teclado e sonoridade, era muito ácido e menos rico de sonoridade. Hoje em dia, estamos habituados a ouvir um Chopin rico e sumptuoso, com muito pedal. Claro que não é Debussy onde usamos o pedal para misturar harmonias, mas temos muito pedal. E temos também muitos harmónicos. Em suma, hoje imaginamos a sonoridade de Chopin como algo muito fluido. Mas não era de todo o caso do seu piano. Mas eu acho que a forma como vemos as coisas do ponto de vista do Século XXI, é necessariamente diferente da forma como se tocava no seu tempo. Devemos também habituar-nos aos desenvolvimentos. Eu não tenho uma perspetiva de interpretação inspirada na forma como se tocava na época de Chopin. Eu quero estar o mais próxima possível da sua escrita, mas temos de nos adaptar ao fato de que hoje em dia, a nossa audição é diferente. Eu acho que o nosso ouvido se habituou a determinadas sonoridades, que se distanciam das sonoridades dessa época. É como o exemplo de falar num francês antigo, tinha o seu charme na época, gostamos do fato de saber que existiu, mas já não faz sentido falar assim nos nossos dias porque o mundo mudou. A língua desenvolveu-se... Claro que podemos estar informados, mas eu penso que se a intenção de fazer música é de tocar as pessoas, de nos podermos exprimir; eu pessoalmente não me posso exprimir a tentar reencontrar uma maneira de tocar antiga ou procurar uma sonoridade antiga.

Sobre o pedal Una corda, duma forma geral, não gosto deste pedal. Utilizou-o duma forma muito moderada porque tento ao máximo fazer as nuances com os dedos. Muitas vezes, eu acho que com o pedal de Una Corda, o som é demasiado estilo feltro. Mas por vezes, eu vou utilizá-lo porque nesse momento, gosto da cor do som. E sobre os alunos, infelizmente muitas vezes, eles não têm técnica para poder tocar *Pianíssimos* muito precisos. Por isso, digo-lhes para utilizarem Una Corda. Mas depois é necessário, ensiná-los a timbrar com os dedos em cima de Una Corda para que o som não seja algodão.

J.G. 3. Como aborda elementos simbólicos da música de Chopin como fraseado, relação com o *Bel Canto*, harmonia, construção dinâmica ou variedade tímbrica?

S.B. Na minha opinião, a música de Chopin é a combinação de todos esses elementos. O que devemos fazer é procurar o equilíbrio de forma a que o canto seja valorizado. Por exemplo, quando a mão esquerda é demasiado forte, não podemos tocar a direita com delicadeza. Quando digo isto, penso nos Noturnos, Valsas mas mesmo nas Sonatas temos

muito uma textura de mão direita extremamente melódica e uma mão esquerda mais harmónica. Claro que temos alguns Prelúdios onde é a mão esquerda que prevalece mas pouco importa... O trabalho vai ser de timbrar bem, bem conduzir a mão que cante a melodia seja a direita ou a esquerda. O principal é procurar um *Legato* de qualidade. Um *Legato* de qualidade e a condução de frase... O que devemos pensar, é englobar os elementos numa visão geral e não uma sucessão de pequenos elementos. Devemos ter uma ideia de continuidade e neste ponto, sim temos uma visão de cantor - um pensamento de condução de frase, de respiração... E repito sobre o equilíbrio porque quanto mais delicada for a mão que acompanha, mais sai valorizada a mão que tem a melodia e o canto.

J.G. 4. Numa música tão tocada como a de Chopin, o que acha que deve distinguir a identidade sonora dum pianista?

S.B. A verdade é que não tenho opinião sobre esse assunto. No sentido de que não me tento distinguir. Eu apenas tento ser o mais fiel possível aquilo que eu sinto desta música quando leio uma partitura. O que vou tentar nesta música (repetindo-me mais uma vez), é procurar o equilíbrio porque acho que isso é o mais importante em Chopin. Na verdade, eu não me interesso por aquilo que fazem os outros pianistas nem da forma que eles tocam. Eu repito a palavra de equilíbrio porque em Chopin, eu gosto de quando é delicado e subtil. E infelizmente, a subtileza é possível apenas quando a mão que acompanha assim o permite. Por exemplo, hoje estive a dar uma aula a uma aluna com o segundo Scherzo de Chopin. Na segunda página, quando o canto começa, há uma passagem com muitas notas de mão esquerda. A nuance é piano em toda a extensão deste início. Mas é possível fazer algo mágico apenas com a mão esquerda. É como se fosse um tapete sonoro. É uma harmonia que deve vibrar. O importante é a diferença de texturas: uma mão que vai ter sons de certa forma imprecisos (que apoia a harmonia), enquanto a outra mão vai ser timbrada, clara, o que vai produzir o equilíbrio. E mais uma vez, o *Legato*. E algo que não falei: o *Rubato*. Não falei porque quase damos o *Rubato* como um dado adquirido em Chopin. É uma evidência na naturalidade desta música: aquelas variações no sentimento da música, os avanços para os momentos de climax, os relaxamentos, etc. Sobretudo evitar uma execução mecânica... Estamos no *Bel Canto*...

Grupo II - Interação com o instrumento e sua preparação

J.G. 5. Costuma acompanhar o trabalho do técnico de piano? Em caso da resposta ser positiva poderia especificar como?

S.B. A resposta é não. Eu deixo o técnico fazer o seu trabalho. Eu tento adaptar-me.

J.G. 6. Quais são as suas preferências em termos de tipo de sonoridade num piano?

S.B. Muitas vezes não sei o que quero mas sei perfeitamente o que não quero. Não quero um som duro, não quero um som metálico... Eu quero flexibilidade. Gosto de flexibilidade. Porque isso oferece-me um som doce que é rico sem ser agressivo.

J.G. 7. Quais são os fatores que o levam a sentir-se confortável com um instrumento?

S.B. Gosto dum piano bem equilibrado. Não gosto que o teclado seja demasiado leve porque é fácil perdermos o controlo. Também não gosto que seja demasiado pesado pelas dificuldades que isso me coloca. Mas se tivesse de escolher, preferia um piano pesado. Dependendo do programa, um piano pesado pode ser extremamente cansativo. Se o programa não é demasiado técnico, um piano pesado ajuda no controlo dos detalhes ou seja, é muito mais fácil de modelar o som. Mas se o programa é muito técnico, o peso cansa muito os músculos. Mas com a experiência, somos obrigados a aprender a adaptar-nos ao piano que temos ao dispor num determinado momento.

J.G. 8. Quando afinam um piano para si, o que pede ao técnico?

S.B. Eu peço ao técnico que me diga se é necessário harmonizar o piano. Sobretudo peço que ele me equilibre o peso do teclado o mais possível.

J.G. 9. Qual é o seu modelo de piano de eleição para interpretar a música de Chopin e porquê?

S.B. O meu modelo de piano preferido é o Fazioli. Não só para Chopin, mas para todo o repertório. Porque tenho a sensação de que o piano toca sozinho. É extraordinário: temos a sensação de colocar um dedo e é o próprio piano que nos sugere o efeito. Existem pianos onde temos uma ideia musical e lutamos para a conseguir materializar. Com o Fazioli, o piano, ele próprio surpreende-nos porque transforma a ideia musical em algo superior às nossas próprias expectativas. Não sei porque isto acontece. Não tenho os conhecimentos suficientes sobre a construção do piano. Mas é um fato que este piano é extraordinário.

J.G. 10. Numa situação de performance, quais são as suas estratégias de adaptação rápida ao instrumento da ocasião?

S.B. Gosto de sentir o piano nas diferentes situações e passagens. Tento escolher as passagens com diferentes tipos de técnica e sonoridades: passagens nos graves, nos agudos, passagens rápidas, brilhantes, filtradas... De sentir o piano nas diferentes situações... Algo que dou muita importância é repetir muitas vezes as notas iniciais do concerto. Porque o início é sempre o mais difícil no momento de controlar o piano. A minha experiência diz-me que quando apreendemos as características do piano nas notas iniciais, conseguimos controlar o instrumento no restante da música.

Estes anexos só estão disponíveis para consulta através do CD-ROM.
Queira por favor dirigir-se ao balcão de atendimento da Biblioteca.

Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia
Universidade de Aveiro